

УУ

9

ISSN 0130-6405

УКРУГЕТВО
КУНУ

«Небо в алмазах»

Режиссер Василий Пичул

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»



□ НОВОЕ КИНОПОКОЛЕНИЕ — ЗАЯВКА НЕЛЬЗЯ ЖИТЬ В ОДИНОЧКУ. НАДО ЖИТЬ СТАЕЙ. СТАЯ ВЫЖИВЕТ. ОДИНОЧКУ СЪЕДЯТ. *ЮРИЙ КУЗИН*

□ КАТАЛОГ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ВОПЛОЩЕНИЙ «НЕБОМ В АЛМАЗАХ» ПИЧУЛ ПРОКРУЧИВАЕТ, КАК В МЯСОРУБКЕ, УТОПИИ И АНТИУТОПИИ НЫНЕШНЕГО ОБЩЕСТВА СТАГНАЦИИ. *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА*

□ ДЖОННИ ДЕПП: ВНЕ «ОБОЙМЫ» ЕГО БЕСИТ ГОЛЛИВУД — ЕМУ ЛЕГЧЕ НЕ СНИМАТЬСЯ ВООБЩЕ, ЧЕМ СНЯТЬСЯ В БЛОКБАСТЕРЕ ВРОДЕ «ТИТАНИКА». *ОЛЬГА МАРШЕВА*

□ ОНИ ПРЕЗРЕНИЯ, НИ СВЯЩЕННОГО ТРЕПЕТА ВОТ И ВЫХОДИТ, ЧТО «НИКА» НА СЕГОДНЯ — ЭТО ДОРОГАЯ, ОДНАКО НЕЯСНАЯ В СВОЕМ НАЗНАЧЕНИИ ИГРУШКА... *ИГОРЬ СУКМАНОВ*

□ «ОБРАЗ ПРЕКРАСНОЙ ЕВРОПЫ» УДИВИТЕЛЬНО, НО ЧЕРЕЗ СЕМЬДЕСЯТ ЛЕТ ПОСЛЕ ПРОВОЗГЛАШЕНИЯ СВОЕГО «ЗАКАТА» ЕВРОПА ВНОВЬ НАШЛА В СЕБЕ СИЛЫ НАДЕЯТЬСЯ. *НАТАЛЬЯ САМУТИНА*

□ СОВЕРШЕННО НЕПОНЯТНОЕ ИСКУССТВО МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ — ЭТО ТАЙНЫ СОЗНАНИЯ И ЧУВСТВА, ПОМЕЩЕННЫЕ НА ПЛЕНКУ. *ЮРИЙ НОРШТЕЙН*

□ ПОДДАЮТСЯ ЛИ ИСПРАВЛЕНИЮ НЕДОСТАТКИ УМА? РОССИЙСКОЕ ТОК-ШОУ, ВЫДАВАЕМОЕ В ЭФИР, НЕИЗБЕЖНО ДЕМОНИСТРИРУЕТ НЕИЗБЫВНУЮ ПРИДУРЬ И ВОСПРИНИМАЕТСЯ, КАК КУКУРУЗА В ХРУЩЕВСКИЕ ВРЕМЕНА. *СЕРГЕЙ ФОМИН*



ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

В «стает» — легче!

РЕПЕРТУАР



17

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

«Это не Чехов»

24

ЛИДИЯ МАСЛОВА

За семьдесят штук долларов

27

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

Неспящие в Нью-Йорке

29

С. АНАШКИН

Благодать ритуала

33

Н. СИРИВЛЯ

Аксуат: десять лет спустя

37

В. МАТИЗЕН

Был ли мальчик?

39

О. ГОРНОСТАЕВА

Абсолютно из России

42

ВИКТОР МАТИЗЕН

Семь лет — один ответ



КОММЕНТАРИИ

45

В. ЧЕРНЫХ

Ночная сестра

49

АНДРЕЙ ТУРКОВ

Продолжение следует



И М Е Н А

55

ОЛЬГА МАРШЕВА

Джонни Депп — «Wino forever»

63

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Фильмы, которые построил Бронзит





Р А З Б О Р Ы

71

ИГОРЬ СУКМАНОВ

На российском «Оскаре» победил Канн

78

НАТАЛЬЯ САМУТИНА

Эта музыка слишком прекрасна

О П Ы Т



91

АЛЕКСАНДР НОВИКОВ:

«ВГИК работает...»

Беседу ведет Дая Смирнова

94

ДАЯ СМИРНОВА

«Люди, мы изменились»

102

ЮРИЙ НОРШТЕЙН

Снег на траве

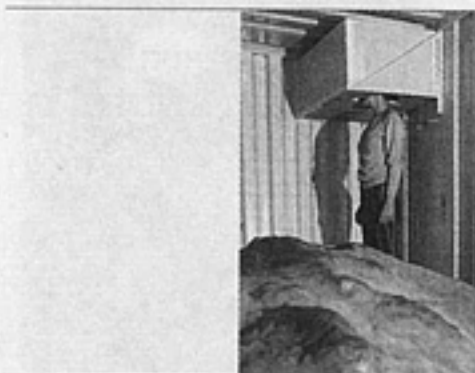
111

МИХАЭЛЬ ХАНЕКЕ

**Насилие не должно быть приятным
в употреблении**

Беседу ведет и комментирует Ричард Фэлкон

М Е Д И А



117

СЕРГЕЙ ФОМИН

ТВ между вкусом и стилем

П У Б Л И К А Ц И И



123

НИЛ ГЭБЛЕР

Собственная империя

136

АРМЕН МЕДВЕДЕВ

Только о кино

Ч Т Е Н И Е



147

ЛИЛИАНА КАВАНИ, ФРАНКО АРКАЛЛИ, ИТАЛО МОСКАТИ

По ту сторону добра и зла

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



«Герой»,
режиссер П.Бардин

В «стае» — легче!



Смена поколений — одна из самых болезненных проблем нашего сегодняшнего кинематографа. Поколение режиссеров, дебютировавших на рубеже 80 — 90-х годов, уже достигло весьма зрелого возраста, но долгое время было неясно, кто придет им на смену. Тревожное ощущение, что за спиной у них — пустота, что молодые выпускники ВГИКа и Высших курсов сценаристов и режиссеров имеют самое смутное представление о том, про что, зачем и как они хотят делать кино, подтверждалось демонстрацией огромного количества невнятных и лишенных энергии студенческих фильмов на ежегодно проводимом фестивале «Св.Анна». В этом году на «Св.Анне» было показано несколько ярких работ, и впервые возникла надежда, что новое поколение все-таки существует и вскоре сможет заявить о себе.

В связи с этим мы пригласили в редакцию участников и призеров фестиваля, дабы понять, каковы их взгляды на жизнь, профессию и развитие отечественного кинематографа. Откликнулись четверо: Павел Бардин — постановщик фильма «Герой», получившего главный приз фестиваля (ВКСР, мастерская А.Митты), Павел Капинос — оператор «Героя» и других студенческих фильмов, представленных на «Св.Анне», Юрий Кузин — режиссер фильма «Левша», показанного в этом году в Канне (ВГИК, мастерская В.Хотиненко), и Алексей Песков — постановщик документальной ленты «Джулино соло» (ВГИК, мастерская В.Лисаковича).

Все — очень разные. По-разному говорят и думают о кино. Но надо сказать, что «манифесты» пока еще (а может быть, в этом проявляется некая специфика?) не совпадают с тем, что мы реально видим на пленке. «Левша» Юрия Кузина — картина про юного Гитлера, неожиданно совпавшая по времени с появлением фильма «Молох» Ю.Арабова и А.Сокурова, — демонстрирует скорее трезвый расчет в выборе темы и склонность к исторической стилизации, нежели декларируемую автором непосредственность видения мира и прямооту кинематографического высказывания.

А Павел Бардин, озабоченный прагматическими проблемами создания в стране коммерческой киноиндустрии, снял, вероятно, самый живой и оригинальный фильм фестиваля. В его картине (так же, как в фильме его однокурсника В.Фенина «Ангел») очевидно присутствие долгожданного нового героя — это взятый прямо из жизни подросток поколения MTV, бездумно существующий в пространстве уличных разборок и заштатных дискотек, искренне мнящий себя «крутым» и столь же искренне не ведающий о своей слабости и детской уязвимости.

Наивная и трогательная документальная лента А.Пескова о бабушке и собачке, нищенствующих на рынке, сполна обнаруживает присущие автору лиризм и душевную непосредственность.

Тем не менее, при явной несхожести характеров, эстетических предпочтений и моделей профессионального самоутверждения, все они интересны друг другу, ощущают себя частью единого поколения и готовы ответить на вызов времени, диктующего им необходимость творческой и организационной консолидации. Они полны идей, энергии и веры в себя. Будем надеяться, что все у них получится.

«Искусство кино». Вы пришли в профессию, когда наше кино переживает далеко не лучшие времена. Для каждого, кто начинает сейчас заниматься режиссурой, это создает множество сверхтрудностей. Скажите, что в нынешнем кинематографе вас не устраивает больше всего, что прежде всего хотелось бы изменить?

Павел Бардин. Больше всего не устраивают механизмы производства и проката фильмов. У нас нет нормальной киноиндустрии, и никто по-настоящему не хочет заниматься ее созданием.

«ИК». Почему?

П.Бардин. Потому что никому из тех, кто уже состоялся как режиссер или продюсер, это не нужно. Фильм приносит им деньги на стадии производства, а не проката. Режиссеры делают фильмы для себя, продюсеры продюсируют для себя, и никого не интересует зритель. Ситуация, по-моему, печальная.

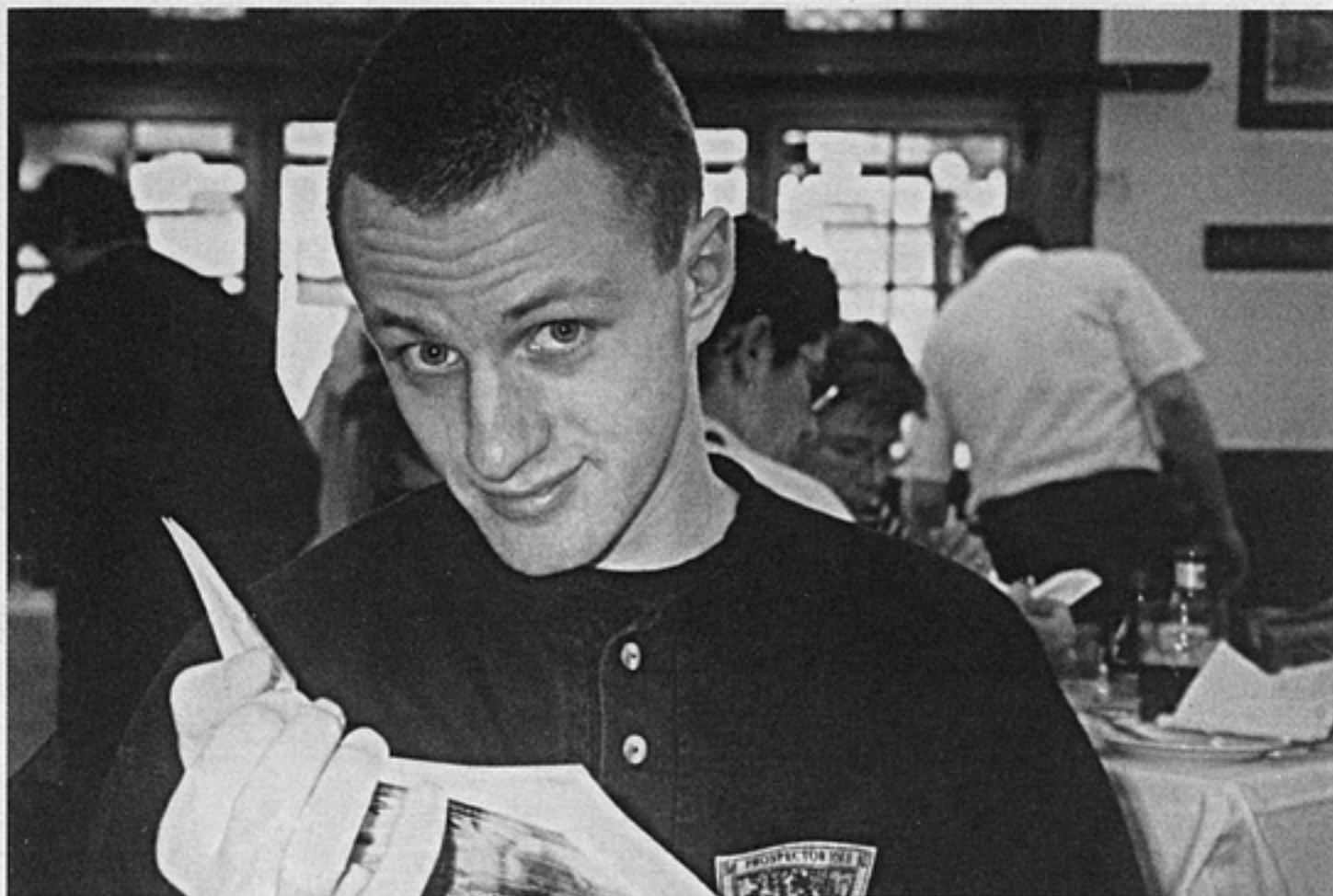
«ИК». А вы готовы работать, ориентируясь на зрителя?

П.Бардин. Я хочу по крайней мере попробовать сделать что-то для зрителя интересное. А если зрителю будет интересно, он готов будет отдать свой кровный доллар или два доллара за видеокассету, три доллара — за киносеанс. И потом ведь можно же делать фильмы за очень небольшие деньги, те, которые потерять не смертельно, а при хорошем стечении обстоятельств такие небольшие деньги могут и окупиться.

Я сейчас пытаюсь возродить идею малобюджетного кино, поскольку первая попытка ее реализации, на мой взгляд, не состоялась. Идеология малого бюджета должна быть прежде всего коммерческой. Понятно, что малобюджетный фильм — это не сложнопостановочная картина о Елизавете Английской. Это должна быть история, разворачивающаяся в наши дни и предпочтительно в том месте, где находится производственная база, чтобы режиссер мог выйти и снимать прямо на улице или в реальных интерьерах. Малый бюджет не предполагает участия звезд, значит, необходим поиск новых лиц, новых фактур, новых героев. Это должен быть фильм без спецэффектов, без крутого экшена, без трюков, без массовки. И при этом сюжет должен быть интересным уже на уровне заявки. В мире всего около тридцати сюжетов, трудно придумать что-то принципиально новое, просто надо быть максимально достоверным и точным на уровне деталей, максимально последовательным, убедительным, современным и нескучным в рассказе своей истории. Вот и вся идеология.

Юрий Кузин. Если говорить о состоянии кинематографа, то меня, в принципе, все устраивает. Я считаю, что играть нужно по правилам, которые тебе предложены. Да, мы живем в эпоху, когда снимать трудно, денег нет, нет зрителя, нет интереса к кино, но это правила игры. Можно отказаться играть по ним и вообще ничего не делать. Можно принять их и попытаться выиграть. Мне кажется, главная проблема сегодня не в организационных механизмах и не в отсутствии средств, проблема в дефиците идей. Существует «американская мечта», она питает всю индустрию Голливуда. У нас тоже была своя мечта, была своя система ценностей, и советский кинематограф так или иначе ее выражал. Сейчас, когда Россия непонятно какая страна, непонятно, кто в ней живет, зритель утратил иллюзии, и фабрика грез ему уже не нужна. Чтобы разбудить зрителя, нужны новые идеи, новые чувства и новые формы их выражения...

Честно признаюсь, зритель как объект, из которого можно выкачивать деньги, меня совершенно не интересует. Я собираюсь снимать полнометражный фильм по сценарию Г. Шпаликова «Причал» и точно знаю, что не буду задумываться над тем, в каком кадре выжать у зрителя слезу, а в каком — лишний доллар. Меня это не волнует. Полагаю, что и люди, поверившие в меня, не станут от меня этого требовать. Навязывать зрителю собственное видение мира я тоже не хочу. Я попытаюсь только пробудить в нем желание видеть, первозданную детскую реакцию на окружающий мир. А прозревший зритель сам станет задумываться о том,



П. Бардин

что он вообще способен сегодня чувствовать, как он мыслит, как относится к жизни.

Алексей Песков. У меня свой взгляд на эту проблему... Я сомневаюсь, что зрителя можно побудить к прозрению. Человек жил тридцать лет и вдруг прозрел — смешно... Конечно, зритель способен меняться, но лишь один из ста сидящих в зале — тот, кто в принципе готов к изменениям. Говорить о публике в целом трудно. Я ее не знаю. Она разнообразна, разнородна, и заранее не могу сказать, сколько человек затронет то, что я хочу предложить. Я бы, наверное, обрадовался и десятку человек в зрительном зале.

Я хочу снимать про то, что я люблю. С современностью у меня нелады: на дискотеки я не хожу, с молодежной культурой не соприкасаюсь. Больше замыслов, связанных с прошлым.

Как снимать? Тоже вопрос. Мой любимый фильм — «Фицкарральдо» Вернера Херцога. В нем нет никаких кинематографических ухищрений и спецэффектов. Херцог послал Голливуд подальше, когда ему предложили, видя, как он мучается, снимать фанерный корабль, виниловые джунгли и статистов, изображающих индейцев. В этом фильме все подлинное, и такое кино никогда не устареет. Это очень трудный путь, и я хотел бы по нему идти. Но выдержу ли — время покажет. Мой ближайший замысел — снять игровой фильм про поэта-альпиниста Николая Гронского, который с десяти лет жил в эмиграции и умер в двадцать пять. Этот фильм можно сделать за минимальные деньги. Нужна гора — она в Альпах, под Греноблем, две-три бедные комнаты и вагон метро, под которым он погиб. Костюмы на пятерых — тоже не такая большая проблема. Это малобюджетное кино, которое не потребует даже ста тысяч долларов, но это замысел, ради которого я готов разбиться в лепешку.

П. Бардин. Я подписываюсь под каждым твоим словом, но, к сожалению, заранее знаю, что не готов идти этим путем. Не могу размышлять о том, будут ли мой фильм смотреть через пятьдесят лет. Мне кажется, что скорее всего и через десять уже не будут. Путь, который я избрал, не легче, он просто другой. Я хочу снимать картины, которые рассчитаны на стандартную прокатную судьбу — три года. То есть сделать ставку на то, что имеет резонанс здесь и теперь. Я был журналистом, и журналистика меня испортила: не могу не думать о зрителе и понимаю, что моя аудитория — это люди от четырнадцати до двадцати пяти лет, имеющие среднюю покупательную способность, проживающие в крупных городах на территории России и т.д. И я думаю, насколько им интересны те проблемы, о которых я хочу рассказать. Допустим, меня волнуют какие-то вещи иного порядка и толка, но я об этом лучше напишу рассказ и оставлю его в компьютере... А снимая кино, я не могу не думать о том, что это производство, индустрия, создающая продукт, который должен окупиться. То есть во мне самом происходит

Ю. Кузин
(крайний справа)
на съемках фильма
«Левша»



некое разделение позиций продюсера и художника. Но в кино главная все же — позиция продюсера. Он все контролирует и определяет.

«ИК». В вашем фильме «Герой» так же, как и в фильме «Ангел» Василия Фенина, фигурирует персонаж, близкий, по всей видимости, аудитории, которую вы описали. Это современный молодой человек, заигравшийся в модные игры до полной потери контроля над реальностью. Поскольку и в той, и в другой картине главную роль исполняет один и тот же актер, можно предположить, что вы попытались нащупать некий достаточно распространенный тип...

П.Бардин. Актер, о котором вы говорите, Павел Касинский, сын Романа Андреевича Карцева. Мы с Василием как раз искали человека, который стал бы таким знаковым лицом поколения, и когда попробовали Пашу, поняли, что у него есть для этого все данные — и интересная фактура, и актерские способности...

«ИК». И все же почему именно он кажется вам «лицом поколения»?

П.Бардин. Сложно сказать. Наверное, достаточно важная вещь — жизненный опыт. Конечно, Паша из интеллигентной семьи, но у него был опыт общения с улицей. Точно так же, как и у меня есть знакомство с этой средой. Это важно. И потом у Паши внешность, конечно, очень выразительная. Он может быть разным, может изобразить из себя такого крутого парня, почти бандита, и при этом может быть интеллигентным молодым человеком, может быть очень инфантильным...

«ИК». Фильм называется «Герой», но по ходу дела выясняется, что перед нами псевдогерой. Происходит разрушение мифа. Вам кажется, что несовпадение представлений о себе и реальной сущности человека — важная черта поколения?

П.Бардин. Я думаю, да. Потому что имидж современного подростка формируется не изнутри, а под влиянием MTV и голливудских блокбастеров. Искусственный имидж киноактеров, диджеев и рок-музыкантов принимается и перенимается сотнями тысяч людей. Подростки видят в них образец для подражания. А я выступаю против этого.

Когда фильм обсуждали в мастерской, меня упрекали в том, что мой герой не осознает, что он не герой, что он предал... Кроме того, по всем канонам драматургии если герой в середине фильма терпит поражение, то к финалу он должен превозмочь себя и победить. У меня этого тоже не происходит, что сделано совершенно сознательно. Мой журналистский опыт показывает, что большинство людей живет не задумываясь, на уровне инстинктов. Ситуация меняется, и мгновенно меняется реакция на нее, при том, что человек не отдает себе в этом отчета. Мне приходилось беседовать с людьми, которые совершали абсурдные, чудовищные поступки, и в момент разговора я по глазам видел, что только сейчас, спустя часы, дни и даже недели после происшедшего, они, отве-

чая на мои вопросы, впервые задумываются, зачем они это сделали. Говорят, люди в большинстве своем сначала делают, а потом думают, а мне кажется, что чаще делают и не думают вообще. Именно это мне бы хотелось изменить.

А.Песков. Мне кажется, это невозможно. Сегодня одному герою подражают, завтра другому... Всегда есть люди, которые ищут, кому подражать, и они ни при каких обстоятельствах не станут самими собой. Перевоспитывать их — бессмысленное занятие. Их не изменишь вот так, с экрана...

П.Бардин. Почему? Поскольку процесс моделирования людей — превращения их в усредненную массу со схожими потребностями, привычками, ориентирами — осуществляется в основном средствами экранной коммуникации, можно попробовать вот так же, с экрана, заставить этих людей задуматься.

Ведь мой герой играет в чужие игры, полагая, что это и есть сама жизнь. И я даже вроде бы оправдываю его, поскольку в результате он оказывается просто ребенком, которому больше всего на свете нужны мамины блинчики со сгущенкой. Но теоретически для него возможен и другой путь: он подавляет в себе ребенка и продолжает играть в эти уличные игры; потом у него появляется пистолет, дальше — убийство, насилие, унижение других людей — все это случается сплошь и рядом. Так он становится настоящим «героем» — кумиром для многих ему подобных, и это будет уже реальное зло.

Ю.Кузин. Ну хорошо. А Гитлер? Может ли Гитлер быть героем? Вроде бы нет, он антигерой, но в моей картине маленький Адольф, по сути, единственный положительный персонаж. Слабая мать, отец — деспот, учитель — психопат, заставляющий мальчика-левшу писать правой. Все говорит о том, что из «пены на губах ангела» должен родиться дьявол». В фильме есть такой кадр, когда Адольф слышит шаги отца и думает, что тот сейчас войдет и увидит его за столом с пролитыми чернилами, но дверь открывается, и вместо отца он видит поток света, заполняющий комнату. В книге пророка Исая Бог назван «светом, который благословляет мир». Ребенок избирается, чтобы стать судьей мира, орудием зла и одновременно жертвой этого зла. И в этом смысле, конечно, он — герой.

А.Песков. А я, например, когда делал свою документальную картину «Джулино соло», пытался найти человеческое в том, что кажется нам социальным злом. Многих раздражают нищие на улице, потому что очень часто это бизнес, четко построенный, со своей иерархией. Но надо допустить, что по крайней мере один из этих людей реально страдает и у него есть реальные причины так поступать. Бабушка в моей картине вынуждена мучить свою собаку, привязывать ее к ящику и уходить, чтобы собака «пела». Собака скулит, потому что видит хозяйку напротив, а прохожие думают, что пес просит деньги. Но я совсем не собирался снимать чернуху, напротив, хотел сделать очень добрый фильм, потому что женщина хоть и мучает собаку, в то же время и любит ее, относится к ней как к своему ребенку. Она просто вынуждена так поступать, чтобы выжить. В их отношениях есть хоть какая-то любовь. А очень многих людей сегодня связывает одна только ненависть.

П.Бардин. Из всех документальных работ, показанных на фестивале «Св.Анна» эта вызвала самую живую реакцию зала, мою в том числе. Очень достойный и человеческий фильм.

«ИК». Хочется задать вопрос Павлу Капиносу — единственному присутствующему здесь оператору, снявшему несколько студенческих работ для ВГИКа и для учащихся Высших курсов сценаристов и режиссеров. Создается ощущение, что в этих киношколах практикуется совершенно разный подход к изображению. Во вгиковских работах, как правило, каждый кадр вылизан и выстроен, в каждом придуман какой-то особый свет, какое-то изобразительное ухищрение, и это зачастую становится самоцелью. Митта же предлагает своим студентам снимать на VHS километрами, бесконечно переделывать, перемонтировать, уделяя в основном внимание истории, сюжету, а не созданию изощренной художественной ткани. Что вам как оператору ближе? Какая из этих систем кажется вам предпочтительной?

Павел Капинос. Очевидно, что это просто два разных пути. На курсах, где учатся режиссеры, вариант, предложенный Миттой, в условиях полного отсутствия денег адекватен. А для ВГИКа, где получают образование люди разных профессий, важно при том же отсутствии денег пытаться делать что-то более оформленное и выполненное более качественно. Поэтому даже в дешевых, примитивных вгиковских короткометражках очень важна работа и художника, и художника по

костюмам, и тем более оператора. Однако мне кажется, что в нашем сотрудничестве с Пашей Бардиным на картине «Герой» произошло соединение обеих тенденций. Паша как режиссер полагался на меня как на оператора в том, что его история будет выглядеть на экране определенным образом. И тот облик, который в конце концов приобрела работа, — результат сложившегося режиссерско-операторского тандема. Нам удалось при полном отсутствии денег каким-то образом стилизовать изображение. И мы в принципе выполнили то, что задумывали.

Ю.Кузин. Здесь отсутствует мой оператор Артак Игитян, но я расскажу немного о его работе на фильме «Левша». Делая картину о детстве Гитлера, мы намеренно имитировали визуальный стиль компании УФА. Мы смотрели фильмы Фрица Ланга, Лени Рифеншталь. Старались воссоздать немецкий стиль «Бидермайер» с его скупостью, помпезной пустотой. В задачу оператора входило придумать все эти эффекты, воссоздать атмосферу. Естественно, я как режиссер постоянно его на это наталкивал. В результате у нас тоже получился некий тандем. Нам было друг с другом очень интересно.

П.Бардин. Стилистически, по-моему, «Левша» сделан просто безупречно.

П.Капинос. Я хочу вернуться к вопросу о разнице в требованиях к учебным работам на курсах и во ВГИКе. Мне кажется, что проблема ВГИКа заключается в огромной разобщенности между факультетами. Никто не знает, что происходит у режиссеров. Режиссеры не знают, что делается у операторов. Операторам приходится самим придумывать какие-то истории для съемки своих упражнений. И все это достаточно бессмысленно.

П.Бардин. Речь здесь зашла о тандемах, но получается, что тандемы возникают стихийно. Никто не занимается их организацией. В основном на курсах люди или пытаются найти оператора из ВГИКа, или же снимают визуально беспомощные работы. И наоборот, я вижу классные вгиковские работы, которые абсолютно пусты — они ни о чем не рассказывают.

Мне кажется, наш мастер Митта очень правильно преподает: не столько даже режиссуру, сколько кинодраматургию. Он учит методам работы с идеей: как некую идею загнать в рамки достаточно стандартной структуры, которая, как скальпель, подходящий для любых операций, универсальна и позволяет адекватно донести до зрителя мысли и чувства автора. И вот за эту науку я очень благодарен Александру Наумовичу. Поначалу я сопротивлялся такому методу обучения. Неприятно, когда у тебя берут идею, начинают ее по-живому кромсать, переделывать. Но потом ты понимаешь, что если научишься работать, учитывая эти простейшие правила, они тебя в дальнейшем поддержат, откроют совершенно новые возможности.

Довлатов, например, каждое слово в предложении начинал с новой буквы; это давало ему стимул к поискам нового языка, к поискам новых средств литературного выражения. Тут то же самое. Правила, которые ограничивают вначале, потом начинают тебя подпитывать, подталкивать в развитии...

Ю.Кузин. Здесь есть одна опасность. Опасность превращения киношколы в ремесленное училище или техникум, который производит технарей штольцев. Они очень удобные, очень положительные люди, они знают свое дело. Но, мне кажется, у искусства все-таки другие задачи, у кино в том числе.

П.Бардин. А я вот именно за техникум. Потому что, пройдя обучение в таком техникуме, талантливый человек не потеряет своих способностей. А человеку, который лишен таланта, этот техникум даст очень многое: гарантированную работу и гарантированные профессиональные навыки. Мне кажется, это то, что нужно сейчас. Сегодня из киношкол выходят отдельные талантливые одиночки, но эти люди, я думаю, и так бы пробились, состоялись — не в кино, так в чем-то другом. А среди режиссеров, которые выпускаются целым потоком, большинство оказывается никем.

«ИК». Михаил Ромм говорил, что надо помогать таланту, а посредственность пробьется сама.

П.Бардин. У меня другая точка зрения.

«ИК». То есть надо делать ставку на середняков, как в Америке, которую кто-то остроумно назвал «страной победивших двоечников».

П.Бардин. Двоечников, которые стали четверочниками. А у нас двоечники остаются двоечниками, и их что-то многовато стало.

Взгляните на американское кино. Вопреки его зачастую убогому эмоциональному и интеллектуальному содержанию, оно удерживает зрителя у экрана. А наши



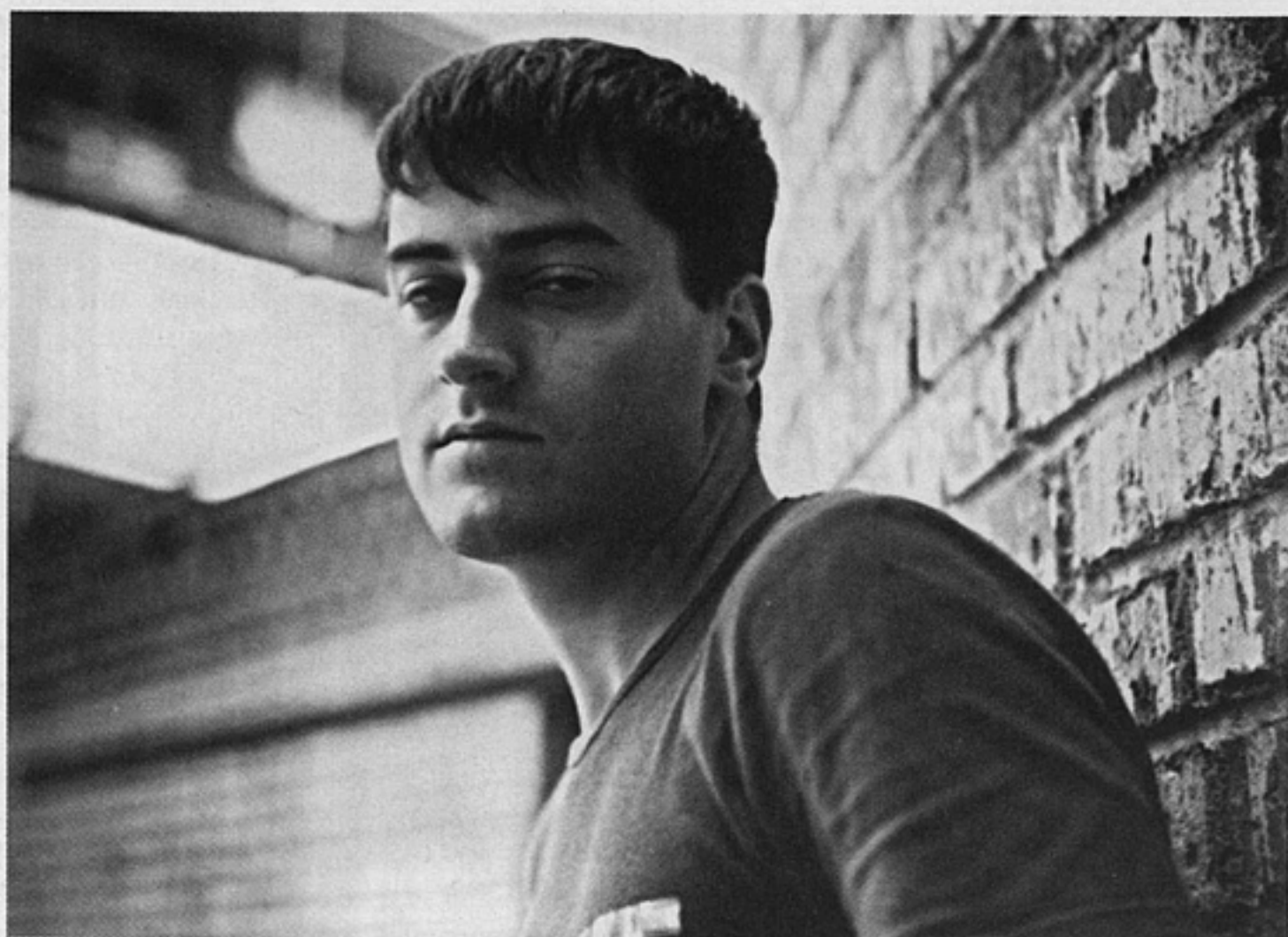
А.Песков (слева)

фильмы через пять минут просмотра вызывают желание выйти из зала, потому что скучно. У американцев тоже бывают такие фильмы: например, очень красивая картина Теренса Малика «Тонкая красная линия», с моей точки зрения, безумно непрофессиональна. Не понимаю, как может профессионал снять сто часов материала для трехчасовой картины. Это своего рода развлечение за счет кинокомпании. Но в принципе американская индустрия держится на том, что режиссер всеми силами стремится зрителя у экрана удержать. У нас никому это не нужно. Я не против авторского кино, но все должно существовать в каких-то разумных пределах. У авторского кино должен быть свой зритель, фестивальная судьба, а у нас авторское кино снимают все кому не лень, и большинство картин не получает ни зрительского, ни фестивального признания, ничего.

Определенный успех в прокате имеет «Сибирский цирюльник», что-то удастся собрать «Маме», но этот успех достигается в значительной степени за счет мощной рекламной раскрутки. Есть еще Балабанов и Рогожкин, и это, пожалуй, все. Мне не нравятся «Особенности национальной охоты», но я уважаю Рогожкина за этот фильм, за то, что он сделал кино, которое люди смотрят с удовольствием и не по одному разу.

Ю.Кузин. Мне кажется, наше кино в целом ближе к европейской модели. Оно медленное, тягучее, несколько медитативное. Вся наша культура, все наше сознание пропитаны литературными и театральными ассоциациями. Нам просто лень действовать, лень совершать поступки. И чем менее мы активны, тем привлекательнее для нас американское кино как реализация чуждой для нас модели поведения. Нам никогда не выйти из этого круга, из постоянного самокопания, из стремления найти сюжет не во внешнем, а во внутреннем... Экранизировать само состояние души и для него одного придумать историю. Эта разница в подходе, в мышлении не дает нам покоя. И может быть, в этом наше счастье, поскольку едва мы ступим на коммерческое поле, нас просто растопчут, растворят, сделают 2699-м цехом Голливуда. Я боюсь этого. Мне кажется, самобытность русского кино состоит в том, что мы неуклюжи и косноязычны. Это косноязычие Моисея. Конечно, нужен Аарон, который мог бы артикулировать для народа речь, услышанную Моисеем от Бога. Но кто бы мог выполнить роль этого переводчика — это проблема каждого поколения.

П.Бардин. Я как раз хочу стать таким Аароном и интерпретировать чужие слова. Потому что боюсь, а вдруг Господь мне лично ничего не скажет. Если бы я чувствовал в себе такую же творческую потенцию, какую вижу в фильмах действительно гениальных кинематографистов, наверное, я бы не думал об индустрии, об адаптации. Но я ее не чувствую и поэтому пытаюсь выйти на то поле, которое у нас еще не занято. Поле авторского кино у нас занято, я туда со своими средними, как мне кажется, способностями не пробуюсь. А на поле зрительского кино,



П.Капинос

которое занято на Западе, у нас конкуренция абсолютно отсутствует. У нас этого кино как бы и нет. И если с кем-то вместе мы его создадим, то сможем устанавливать в нем свои правила игры. Естественно, не такие, как в Голливуде, — с российской спецификой. Но главное, что я бы взял у американцев, — это четкая проработка истории на уровне сценария, когда режиссер подписывается на каждом листе и снимает точно по строчкам. Понятно, что у нас это не пройдет, никто не будет так снимать. Но если хотя бы частично структурировать наше обломовское сознание, хотя бы нескольких штольцев поставить на ключевые продюсерские роли — это может ситуацию несколько изменить.

А.Песков. Когда мы говорим о том, каким должен быть кинематограф, мы говорим каждый о своем кино. И бессмысленно искать какие-то общие правила. Фильмы можно снимать тысячью разных способов. У других можно взять только то, что тебе близко, то, что тебе самому присуще изначально. А что не близко, ты пропустишь, не сможешь понять, не увидишь. И в любом случае важно искать именно свой путь. Можно заимствовать что-то из американского кино, можно — из европейского. Мне европейское, например, ближе. Для меня примером является Херцог — европейский режиссер, который камеру просто украл, а потом все фильмы снимал сам и добился колоссальных результатов за гроши. Вопрос в том, готов ли человек все поставить на карту ради своего фильма. И если фильм должен быть снят, он будет снят. Сколько бы ни было денег в кинематографе, если фильм должен появиться, он появится. Эта вера позволяет мне легче переносить психологические травмы от столкновений с реальностью.

«ИК». А как вы все в принципе относитесь к современной реальности? Для многих людей она просто непостижима: что-то пугающее, чужое, бессмысленное, от чего хочется убежать в простой и понятный мир советских фильмов, «старых песен о главном». А для вас эта реальность как-то структурирована, близка, понятна? Как вы оцениваете то, что сейчас происходит?

П.Бардин. Ничего, терпимо, жить можно.

А.Песков. Реальность все время меняется. Вот у меня была депрессия позавчера, и реальность была ужасна. А сегодня она замечательная, я на взлете, любые проблемы могу решить. Мне трудно судить даже о себе самом. В чем-то я себя верно осознаю, в чем-то ошибаюсь. То же самое мир: я что-то в нем понимаю, чего-то не понимаю. И в соответствии с этим принимаю или не принимаю. Но я знаю только одно: важно улучшать себя, и если ты себя улучшишь, то и фильмы твои будут лучше.

П.Бардин. «Воздвигать совесть к лучшему», как известно...

А.Песков. Тут существуют разные духовные практики. Что ты себе найдешь, то и хорошо. Нужно только к себе прислушиваться. Во мне, например, два возраста, я то ребенком становлюсь, то, наоборот, очень взрослым. Во мне живут два человека, то какой-то ужасный, отвратительный, то хороший. Просто надо слушать себя и понимать, где ты сейчас находишься и к чему идешь.

П.Бардин. Реальность в онтологическом смысле, конечно, одна, но в социально-историческом их как бы две. Одна реальность — я иду по улице и вижу, а вторая, гораздо более обширная, — это реальность, которую преподносят нам средства массовой информации. В каком-то смысле мне повезло. Я работал на телевидении в новостях, в том числе в криминальных новостях, и эту самую жизнь, которую нам преподносят, знаю, конечно, не так, как оперативник с тридцатилетним стажем или какой-нибудь реальный наркоторговец, но достаточно хорошо. Знаю, как живут малоимущие семьи в окраинных районах — с поножовщиной, с водкой, с невыплатой зарплаты. Как живут милиционеры, как живут бандиты. И какие-то вещи для меня более очевидны, чем для людей, которые вращаются в сфере культурного истеблишмента и новости такого рода узнают из телевизора, то есть в том виде, в каком их подают такие люди, как я. При этом восемьдесят процентов информации, естественно, остается за кадром, потому что она некорректна.

В целом же ощущение скорее пессимистическое. Сплошная профанация, коррупция, воровство. Но так всегда было. Это прерогатива обломовых, которые решили чем-то заняться. Они декларируют правильные идеи: разумные, гуманистические, коммерчески взвешенные. Но в их реализации идут по простому пути — взятки, воровства, обмана, подкупа, шантажа, убийства. У нас нет культуры делания, ее столько лет уничтожали, что в ближайшее время трудно ждать изменений. Когда-нибудь ситуация, конечно, изменится к лучшему. Пара поколений в Оксфорде отучится...

Ю.Кузин. В этой меняющейся реальности, в этой неустойчивой среде обитания очень важны различные течения, потоки. Одни из них создают тайфуны, цунами, стихийные бедствия, другие намыывают острова. И надо точно понять, какую роль ты себе отводишь. Понять, кто ты. Декарт говорил: «Я мыслю, следовательно, я существую». В нашей зыбкой реальности само существование — подвиг, а уж существование в качестве «мыслящего тростника» — подвиг вдвойне. Сейчас, правда, мало говорят о нравственности, все это осталось достоянием шестидесятников.

П.Бардин. Не знаю, на мой взгляд, нравственные проблемы очень актуальны. Потому что потоков много, но они все достаточно грязные, и постоянно возникают какие-то морально-этические вопросы; очень легко запачкаться в каком-нибудь очередном потоке. Это еще и потому актуально, что я уверен: всякого человека, который хоть что-то из себя представляет, обязательно постараются использовать в определенных целях: борьба за власть, политические интриги, отмывание денег и т.д. Я думаю, что даже сейчас, когда мы буквально на несколько сантиметров приподнялись над общим уровнем студентов, мы уже привлекли к себе внимание, и кто-то будет пытаться использовать нас в своих интересах. Эти интересы могут быть не только благими — например, развитие и поддержка молодого кинематографа, — но и достаточно корыстными: в кинематографе тоже существуют различные политические структуры, конфликты, борьба, интриги. Это очень беспокоит нас.

Ю.Кузин. От этого никуда не уйти. Искусство все соткано из интриг, из борьбы группировок. Здесь существуют цеховые отношения, как в средние века. Наш вгиковский мастер В.Хотиненко¹ учил нас: нужно четко выбрать себе какого-то, скажем, патрона и во всех отношениях следовать за ним — в творческом, в личном. Нельзя жить в одиночку. Надо жить стаяй. Стая выживет. Одиночку съедят. **«ИК».** А вы готовы организовать эту «стаю» (в хорошем смысле) из людей своего поколения?

П.Бардин. Я готов. У меня проблема с авторитетами. Я не могу прийти, условно говоря, даже к Чарли Чаплину и сказать: «Я ваш, слушаюсь и повинуюсь...» Я и в армию поэтому не хочу: там проблема авторитета стоит очень остро. И я бы охотно свою «стаю» какую-то создал: с возможностями корпоративного управления, с выборами вожака.

¹ Подробнее материал о мастерской В.Хотиненко см. в этом номере.

«ИК». В каких конкретных организационных формах может существовать эта «стая»?

П.Бардин. Ну вот мы создали свою «Яуф-студию». У нас уже есть права на дистрибьюцию четырех короткометражных фильмов. Может быть, когда журнал выйдет в свет, мы, сотрудничая с другими студиями и организациями, уже выпустим кассету с целым альманахом короткометражных картин, куда войдут разные достойные фильмы, снятые в последние годы. То есть я за консолидацию поколения, за знакомство, за общение. Паша Капинос уже говорил здесь о разобщенности, о том, что у операторов нет возможности знакомиться с режиссерами, у актеров — со звукооператорами. Есть какие-то случайные контакты, но нет системы, внутри которой можно было бы осуществлять профессиональное общение, обмениваться идеями. Союз кинематографистов то ли будет этим заниматься, то ли нет — ситуация неясна. Молодежных кинематографических организаций тоже нет. Поэтому я готов отодвинуть на некоторое время свои творческие амбиции, отложить осуществление конкретных проектов, чтобы попробовать создать подобную инфраструктуру и попытаться объединить интересных людей в эдакий профессиональный клуб. Без всякого членства, без удостоверений... Просто чтобы люди знали друг друга, общались, показывали друг другу свои сценарии и т.д. И чтобы, допустим, я не приходил к какому-то значимому лицу, которое скажет мне: «Либо подчиняйся, либо ты никто», а чтобы я или любой другой представляли интересы целого сообщества. Тогда будет другой разговор, другие условия.

Ю.Кузин. Я думаю, у кинематографистов должна быть обязательно своя боевая дружина.

«ИК». А более мирные отношения могут складываться между разными поколениями кинематографистов? Не обязательно пресмыкаться перед Чарли Чаплином. Есть, скажем, такой пример из жизни вполне независимого художника: Г.Панфилов, будучи еще абсолютно неизвестным в кино, пришел к Е.Габриловичу и сказал: «Я хочу с вами работать. Мне кажется, вы сможете реализовать ту идею, которая мне интересна». Из этого получился, как известно, очень хороший фильм «В огне брода нет». Более того, Габрилович начал совершенно другую жизнь в кинематографе. Вот такие связи, контакты возможны сегодня, или только «стенка на стенку», «кто кого»?

П.Бардин. Я боюсь, что меня будут подавлять. Я приду со своей идеей, а если будет успех, то окажется, что она уже и не моя. Целиком мне может достаться только проигрыш. Я хочу, чтобы мои авторские интересы были защищены какой-то правомочной структурой.

«ИК». Психология «крыши».

Ю.Кузин. У меня есть несколько проектов. Один — телевизионный сериал о современной Москве, где показаны люди из разных слоев общества, живущие в одном доме. Называется «Москва-сити». Там есть и мелодраматические, и комедийные, и детективные коллизии. Уже расписан план на сорок восемь серий. Есть несколько заявок на полнометражный фильм. Одна из них о том, как хотели, пытались, но так и не встретились Толстой с Достоевским. Осталось найти продюсера. Но я не знаю, куда идти, к кому обратиться. Все тебя отфутболивают, независимо от качества проектов.

А.Песков. По поводу сотрудничества поколений могу рассказать такую историю. У меня есть замысел фильма про Войкова — советского дипломата, которого убили в Польше. Когда я приехал в Польшу, мне дали телефон человека, который сможет познакомить меня с Занусси. Я хотел посоветоваться насчет своей идеи. Человека не было в Варшаве. Где живет Занусси, я представлял себе очень приблизительно, но, не зная ни слова по-польски, решил попробовать. Плутал всю ночь и в результате к девяти часам утра добрался до его дачи. Напугал дочку: она приняла меня за поляка, прикидывающегося русским. Но в итоге мне сказали: «Судя по тому, что вы нашли дом в лесу, вы талантливый человек, заходите». Так что если удастся в будущем году этот проект запустить, можно считать, что сотрудничество состоялось. Чудом. Так что все возможно.

П.Бардин. Неотрегулированность системы как раз и приводит к тому, что у нас все возможно, но только на уровне чуда. У нас вообще страна чудес. Почему продюсер дает деньги тому, а не другому? Да потому что Иван Петрович живет рядом с Иван Ивановичем на Рублевском шоссе, они ходят в один клуб, парятся в одной бане или в теннис вместе играют. Мы не ходим в эту баню, а я так и не собираюсь. Во-первых,

потому что я это все не люблю, а во-вторых, потому что не хочу. Даже во-первых, потому что не хочу.

У режиссеров старшего поколения нет интереса к молодым, так чтобы прийти на выпускные экзамены во ВГИК, на просмотры работ Высших курсов и сказать: «Здравствуйте, молодой человек, давайте с вами познакомимся, мне ваша работа понравилась». Режиссеры, которым сейчас шестьдесят-семьдесят лет, не очень хотят учить, они в основном хотят снимать, и это понятно. Бог в помощь. Но участвовать в этом на вторых ролях никакого желания нет. У меня замечательные учителя: мой мастер Александр Наумович Митта, Людмила Владимировна Голубкина, был Валерий Семенович Фрид, который преподавал у нас драматургию. Я с удовольствием к ним приходил, излагал свои идеи. Они мне говорили, что хорошо, что плохо. Я очень им благодарен. Но это консультации, а не партнерство. А случаев партнерства я даже и не знаю.

«ИК». Острое ощущение конкуренции поколений связано, возможно, еще и с тем, что в кино мало источников финансирования, и все они очень скудные. У пересохшего ручейка стоит большая толпа жаждущих животных. У вас есть соображения, как найти какие-то альтернативные варианты?

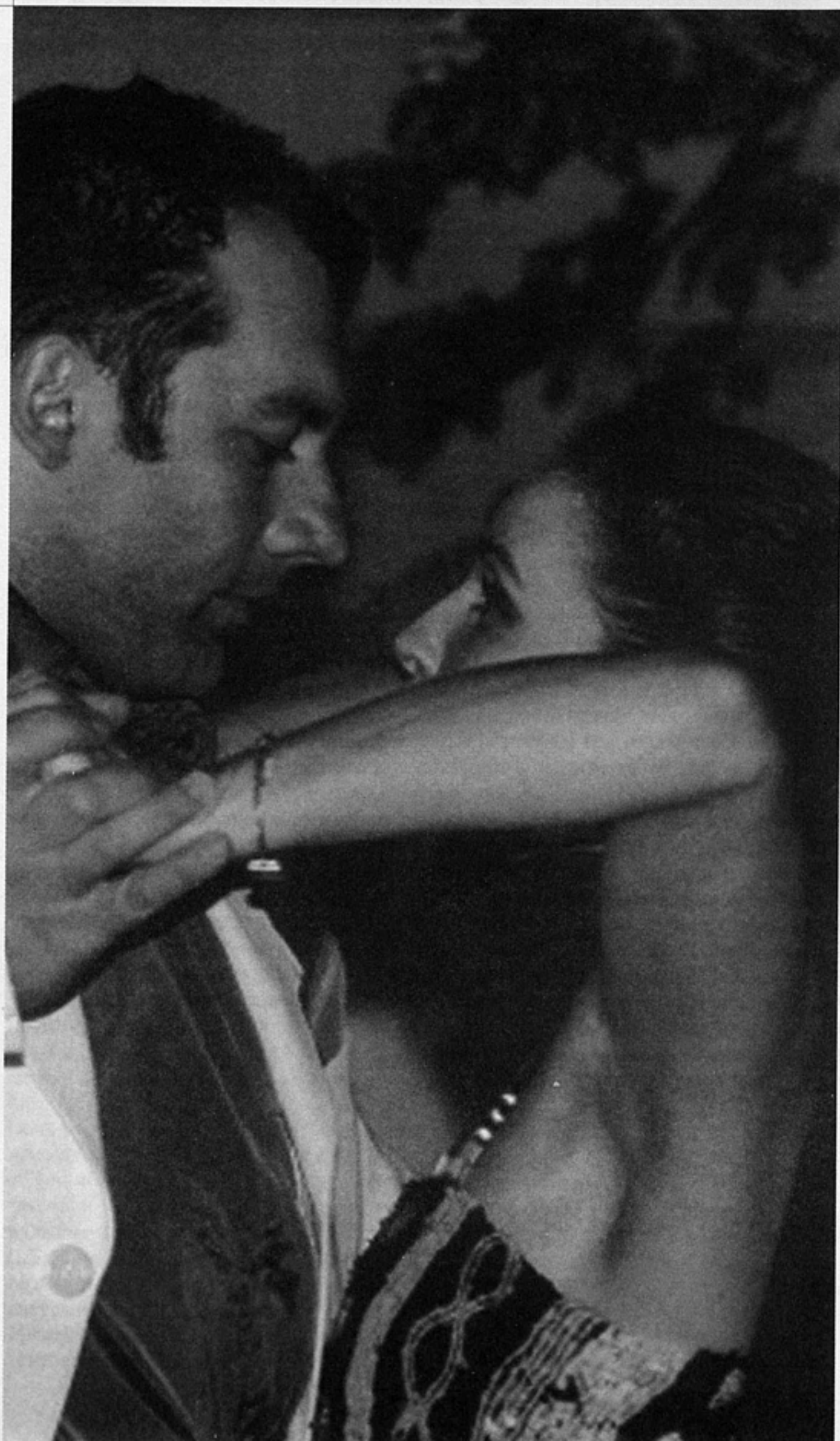
П.Бардин. У меня есть альтернативные варианты. Во-первых, в одиночку к этому ручейку не подобраться, затопчут. А если к нему подойдет организованная стая, все будет уже совершенно по-другому. А во-вторых, сейчас уже многие говорят, что знают, как этот ручеек расширить и как сделать так, чтобы вода не уходила, а возвращалась в него, хотя бы частично. И даже мне, не финансисту, эти механизмы в принципе ясны. Я выступаю за любые начинания, связанные с созданием нормального рынка, нормально действующей киноиндустрии, потому что понимаю: если я не помогу этот ручеек наполнить и как-то организовать стоящих у водопоя, у меня нет шансов пробиться вообще. То есть шанс на чудо есть у каждого, но меня такой шанс не устраивает. Я хочу, чтобы функционировала нормальная система. И в этом направлении буду работать. Быть может, я погибну под грудой бумаг, но если что-нибудь получится, я обеспечу работой и возможностью съемок десять-двадцать молодых кинематографистов, среди которых, надеюсь, буду и я.

Ю.Кузин. А я все-таки убежден, что деньги на фильм можно достать не столько даже благодаря продюсерским способностям, удаче или чуду, сколько благодаря качеству твоих замыслов. В самой неблагоприятной ситуации, на фоне любого безденежья всегда можно осуществить идею, которая того стоит. Я на своем опыте сталкивался с этим неоднократно и мог бы выписать для себя только один рецепт: качество идей, чувств, образов. Это единственное лекарство, которое может исцелить. Если мы будем сочувствовать тем болезням, которыми страдает общество, если у нас будет единая с обществом кровеносная система, зритель к нам вернется.

А.Песков. В качестве своих замыслов я уверен: они стоящие — не вымученные и не краденые, а рожденные.

П.Бардин. А я уверен в количестве... Хочу только добавить: лекарство не существует отдельно от среды. Если принимать таблетки от простуды, но при этом сидеть в проруби, они не помогут. Нам надо как-то изменить внешнюю ситуацию. Кто-то обладает административными способностями, кто-то нет, это не обязательное качество для режиссера. Но кто-то же должен заняться администрированием, тогда ситуация изменится и лекарства начнут помогать. Главное — действовать сообща, жестко соблюдая при этом этику корпоративных отношений, и все будет нормально.

Р Е П Е Р Т У А Р



ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

«Это не Чехов»

...не тот Шиллер, который написал «Вильгельма Телля» и «Историю Тридцатилетней войны», но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман, — не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера.

Н.В. Гоголь

1

Героя «Неба в алмазах» зовут Чехов Антон Павлович. Он известный грабитель банков. Важно (абсурдистский акцент местного сознания), что частных, а не государственных. Значит, разбойник он благородный. Но еще писатель. У него есть приятель — Коперник. После ранения он спросит Чехова: «А Пушкин тоже от пули в животе помер?» Чехов уточнит: «Какой Пушкин? Леха, что ли?» — «Нет, тот Пушкин, настоящий». У Чехова есть также знакомый Доктор. Про него сказано: «В больнице работает некто Гаврилов, кличка Доктор». Кликуха (псевдоним) тождественна не имени собственному, а профспециализации или, как сказал бы В.Паперный, миру понятий¹.

Когда разбойника-писателя пытаются поймать во время представления оперы по сюжету его романа «Путники из созвездия Волосы Вероники», принимая за автора исполнителя главной партии, то прокурорша, успевшая по ходу фильма влюбиться в Чехова, говорит: «Это не Чехов». Не настоящий и не этот, из «Неба в алмазах».



«Небо в алмазах»

Авторы сценария М.Хмелик, Б.Бабкин

Режиссер В.Пичул

Оператор А.Макаров

В ролях: Н.Фоменко, А.Варум, А.Сигалова, В.Гафт,
Г.Сукачев, А.Михалкова, Б.Шувалов, В.Толоконников,
А.Семчев и другие

Союзкино, ИНТЕРСИНЕМА-АРТ, PARNASSE-INTERNATION

Россия — Франция

1999

¹ «Культура два — это культура имени» (Паперный В. «Культура Два»).

Собрание мнимостей — антропоморфных, идейных, социальных — поверхностная интрига комической оперы кинорежиссера Пичула. Просыпается его герой в прологе «Неба в алмазах» у подножия фонтана «Дружба народов», зазеркально отраженного в воде. И весь фильм — то ли сон Чехова наяву то ли бред его жизни. Перед финалом — воскрешением в новом героическом качестве — он переживает клиническую смерть и рождается заново. Уже в «Сне золотом» и в Архангельском. После «конца истории» начинается история другая. У гробового входа появляется племя молодое, незнакомое. Весь же фильм, минус пролог и эпилог, — путь от рождения до смерти найденыша, зависшего между адом и раем.

Имя Чехова дали в детдоме подкидышу случайно (в год столетия со дня рождения настоящего Чехова, когда еще фотки маленького Ленина украшали стены богоугодных заведений) в равнодушной надежде на то, что он «станет человеком, а не бандитом». В месяц празднования двухсотлетия Пушкина, когда я смотрела фильм, такая далековатая рифма заиграла неожиданной краской.

«Небо в алмазах» чеховских героев, — пишут в «Родной речи» Вайль и Генис, — прямо связано со всеми пророчествами начинающегося XX века, века, решившего осуществить конец истории². Ставя «Небо в алмазах» в неутопическое постсоветское время, беременное, однако, новыми утопиями, Пичул оживляет, пародируя, обе эти культурные схемы (строго говоря, «культуры один» и «культуры два»). И закольцовывает истории из пролога и эпилога новым предназначением своего героя.

Вначале он — безотцовщина, нареченный «безыдейным» Чеховым (диалог в приемнике: «Задразнят». — «Почему задразнят, не Достоевским же»). В финале (после смерти) он хороший отец, усыновляющий подкидышей, первый среди которых — негритенок. С неба свалившийся и найденный на берегу реки (библейский мотив, обработанный, подобно библейскому тексту в «Криминальном чтиве», по-тарантиновски). Этот негритенок, возможно, потомок младенца из «Цирка». Но не будущий же Пушкин. Вместе с другими приемами Чехова он становится героем его посмертной «Книги жизни».

Пичул настаивает, что его картина — комедия. «Комедия ошибок» «Большой Лебовски», задевающая своим крылом «Небо в алмазах», снятое в поэтике «неорусского барокко», строится на путанице двух Лебовски. Но отличается от смысловой перегруженности комедии Пичула жанровой чистотой, не мешающей, впрочем, режиссерской фантазии братьев Коэн. (К слову, в комедии В.Хотиненко поэт Александр Сергеевич Макаров покупал пистолет системы «Макаров», и совпадение этих имен-понятий роковым образом меняло его судьбу.)

Аккурат в то время, когда Пичул показал свой фильм, вышло «Голубое сало» В.Сорокина. Антиутопия (в том числе) про клонированных классиков (Чехова, в частности). Вещество, выделяемое «скрипторами» — клонированными телами, необходимо для жизни на Луне (Аэлитой, то есть марсианкой, зовут героиню pulp Чехова), поскольку тамошний реактор работает на топливе «голубое сало». Топливный баланс постмодернистской картины Пичула, спровоцированной страхом перед пустотой, создает впечатление, что режиссер переборщил, переусложнил свою поэтику. Этот же страх провоцирует одновременное разрушение и созидание содержательных конструкций фильма.

Бескорыстие писателя Чехова из «Неба в алмазах», чей гонорар лежит в других, не издательских сейфах, замогильные глюки о нобелевке (мотив макулатуры как высокой литературы) и Нобеле, который любит русских «за литературу, а не за войны и тюрьмы», — это, конечно, новая (хотя и наша вечная) песня о главном. Она же — либретто новейшего драмбалета-боевика. А также красочная программка мелодрамы со счастливым в этой киноопере концом. И в то же время акт, так сказать, творения мира. Книжного мира. И мифа.

Саркастическое обаяние этого фильма можно отчасти сравнить с уморительным юмором «Семейки Адамс» Барри Зонненфельда. С ее волшебным — в прямом и переносном смыслах — черным юмором, с ее «отрывом» в зазер-

² В а й л ь П., Г е н и с А. Родная речь. М., 1991, с. 186.

калье — кукольный театр, когда, ну например, открывают книгу «Унесенные ветром» и ветер, натуральный ветер взмывает вещи и людей с места в карьер.

Героев фильма Пичула тоже «заносит» открытая книга. В его Чехова заочно (прочтя книгу) влюбляется героиня Анжелики (чего стоит ее имя!) Варум. Книгу о мафии — прочтя книгу Чехова — мечтает написать добродушный гэбэшник. Помощник Президента оказывается поэтом, притом неудачником. Писательское воображение помогает бандиту Чехову на время обезвредить преследователей. Книгу Чехова обсуждает с заключенным-автором тюремный надзиратель, который с едва ли не хармсовской логикой³ комментирует ее «жизненность» и «вымысел». Его убедило, как чеховский Экклезиаст попадает с Юпитера на землю, в тюрьму, но вызвало недоверие, что тот без подготовки из тюрьмы убежит. Сам же Чехов бежит из тюрьмы, иллюстрируя дело своей жизни — книгу — собственным поступком. А не наоборот! Так и Пичул в своей киноиллюзии изымает «жизнь» вообще, выставляя на обозрение только «прекрасное искусство».

2

Но Чехов Пичула — еще и герой анекдота, разросшегося, правда, в энциклопедию русской жизни переходного периода. Этот анекдот восходит к той же хармсовской традиции: «Однажды Гоголь переоделся Пушкиным и пришел в гости к Вяземскому. Взглянул случайно в окно и видит — Лев Толстой Герцена костью лупит, а кругом детишки стоят, смеются. Он пожалел Герцена и заплакал. Тогда Вяземский понял, что перед ним не Пушкин». Что же до «энциклопедии», то она несомненна. В ней перемешаны жанровые осколки, фрагменты мифов, цитаты, вариация сказки о потерянных близнецах, культурные штампы и апокалиптические предсказания на июль — август 1999 года.

Анекдотично, но факт: оперные герои этого Чехова (а не того, последнего классика и родоначальника театра абсурда) должны петь в звездолете, стекла которого надо сделать из пуленепробиваемого стекла, чтобы избежать столкновения с метеоритом. Натуральность звездолета необходима для самочувствия артистов, для того чтобы «они правильно пели». Однако условность и реализм в фильме обсуждаются напрямую, как бы демонстрируя позицию режиссера, которая каким-то странным образом рифмуется с позицией художника Ильи Кабакова: «Для меня всегда было тягостно понимание картины как иллюзии — все же я не такой дикарь, чтобы хотеть уйти в нарисованную лунную ночь»⁴.

Надежное стекло звездолета спасает невинного артиста от пули, посланной бандиту Чехову. Таким образом предвосхищается грядущая смерть героя и его воскрешение. Чисто литературная победа над суевериями и постклассическое «гуманное место» в эпилоге.

Иллюзион Пичула разыгрывается на контрастных параллелях, которые в конце концов сходятся. «Грубая жизнь» (сон героя) и идеальное «искусство» сливаются здесь до неразличимости. А «смерть автора» «Путников из созвездия Волосы Вероники» перевоплощает бастарда Чехова в достойного мужа матери-героини и нового отца подкидышей. Но не в быка-производителя! Эта грандиозная скульптура исключена из декорации фильма, которая ограничена фонтаном «Дружба народов».

Визуальная актуальность поэтики фильма (модным в нашем кино считается кино салонное, а Пичул счастливо обходит эту ловушку) проявляется в

³ Ангелоподобная героиня Варум, играющая в стильной — иронической и доверительной — манере, говорит гэбэшнику, что Чехов, автор «Путников из созвездия Волосы Вероники», получит нобелевку, потому что он «великий писатель, а такие, как вы, ему мешают». Этот пассаж есть калька язвительной и нейтральной по тону авторской позиции Хармса, рассказчика анекдотов, разделившего судьбу жертвы «таких, как они»: «Лев Толстой очень любил детей. Однажды он шел по Тверскому бульвару и увидел идущего впереди Пушкина. Пушкин, как известно, ростом был невелик. «Конечно, это уже не ребенок, это, скорее, подросток, — подумал Лев Толстой. — Все равно, дай догоню и поглажу по головке». И побежал догонять Пушкина. Пушкин же, не зная толстовских намерений, бросился наутек. Пробегаючи мимо городского, сей страж порядка был возмущен неприличной быстротой в людном месте и бегом устремился вслед с целью остановки. Западная пресса потом писала, что в России литераторы подвергаются преследованию со стороны властей».

⁴ Кабаков И., Гройс Б. Диалоги (1990 — 1994). М., 1999, с. 63.

клиповом изображении на мониторах, следящих за крупной бизнесменкой, недосыгаемой женщиной с черной помадой «вампириши», которую играет Алла Сигалова. (Ее мафия, картинно расположившаяся на лужайке, — воздушный ядовитый поцелуй «Скромному обаянию буржуазии».) В эпилоге, когда «крестная мать» мафиозного клана станет сказочной матерью-героиней, косметику с ее лица смывают гримеры. За Сигаловой в роли «мамы» до эпилога наблюдают карикатурные и стилизованные гэбэшники: главный — комический толстяк и его «девчонки»-близняшки в черных плащах и париках — транссексуальные маски гангстеров из черного фильма.

Изобразительная модность «Неба в алмазах» проявится и в тюремной сцене, когда кадр (как бы фото) обнаженной мужской натуры (картинка с выставки) в правильном для журналов арт-тусовки освещении перекрывается «нормальным» кино о заключенных.

3

Как бы ни желать непосредственного прямого контакта с реальностью (настолько удивившей усталый от просмотров отечественных фильмов глаз в нефальшивом «Блокпосте»), хаотичная цельность постройки Пичула вписывает этот фильм в широкий русский контекст, одним только нашим кино не ограниченный. Более того, «Небом в алмазах» режиссер прокручивает, как в мясорубке, утопии и антиутопии нынешнего — пока еще так не названного — общества стагнации. Требующего по старинке нового героя, новых иллюзий, новой мифологии под псевдонимом их революционной отмены. Есть такая потребность? Нате вам — бросает Пичул «Небо в алмазах». Ведь неудовлетворенность обретенным «небом в колбасах» уже, кажется, ощутима. Хотя и в «алмазах» (конкретных сокровищах, символизирующих здесь сокровенные рукописи, которые не тонут) чудится какой-то подвох.

4

Пичул обладает специфической социальной интуицией. Она хоть и пропитана здешним климатом, вместе с тем от него отчуждена. Но все же не настолько, чтобы из какого-нибудь прекрасного далека выстраивать, оторвавшись, на нашем материале художественную стратегию мировой киноконъюнктуры. В этом смысле «Небо в алмазах» немного old-fashioned.

Ненавидя все советское (и даже распрощавшись с совком под «Прощание славянки» в «Мечтах идиота»), режиссер тем не менее остается жертвой советского двойственного сознания и очень сильного авторского начала. А этот выскомерный микст упорно трактуется как неправильный.

Интуитивистская тактика режиссера мешает реальной жизни его фильмов (черная дыра *postproduction* за исключением «Маленькой Веры»), поскольку общественное мнение выделило ему один загончик, а он каждый раз ломает забор и выбирает неудобную для восприятия точку зрения. Будь то на фильме об экзотических мечтателях идиотах или теперь, когда он сделал, с одной стороны, шаг назад (выбрав романную структуру, сопоставимую с литературным трэшем его героя), а с другой — два шага вперед (обозначив вневременное романтическое пространство мечты-реальности, поэзии-прозы). Но нам-то кажется, что «конец истории» — за границей, а мы так и будем обугливаться в вечном огне «горячей точки».

Пичул, мне кажется, почувствовал, что потребность в героической киномифологии, потребность в чужих словах и сокрытие своих (крайняя степень безгливости и нежелания вступать в конфликты) есть единственно оставшийся способ изживания страха пустоты. А она настолько реальна и пугающа (упомянем только нашу слабость, нашу неспособность не терять отчаяния), что представляется бессмысленной. Ну а то, чем режиссер заполняет ее, — видится кичем.

Но «Небо в алмазах» — не кич. (Так же, как, например, «От заката до рассвета» Родригеса, заметил С. Кузнецов, не есть пародия на фильмы про вампиров.) Кич — это «Барак» В. Огородникова. Не кич не потому только, что заявлена дистанция, что отменно снято Андреем Макаровым, что замечательно игра-

ют все: от умного и мягкого здесь Николая Фоменко, трогательного и темпераментного, как М.Яншин, похожего в пластике на Траволту (только воротник апаш ему не идет), до по-бабьему сметливой и по-бабьему отзывчивой Анны Михалковой; от блаженно вышивающей крестиком прозрачную роль Варум до рациональной, а значит, идеальной роковухи Сигаловой. Потому не кич, что у каждого из героев есть свой «припек», двойное дно. А сам режиссер, таясь и играя, все-таки обнажил нутро скрытого идеалиста, хотя на поверхности, по обстоятельствам и для чужих людей он выглядит скептиком.

5

В те же дни, что показывали «Небо в алмазах», в «Пушкинском» давали «Онегина» англичане, читатели энциклопедии Британской, но не особенно знакомые с «энциклопедией русской жизни» начала XIX века. Переведя поэзию, именно что энциклопедию, в прозу, они с боязливой честностью и с благородным трепетом разыграли универсальный сюжет в домашнем кино, как в прошедшие времена они и мы устраивали домашние спектакли. При этом, умудрившись спеть про калину, не развесили клюкву. У Пичула же космическая лабуда его Чехова в оперной версии героини Варум про любовь сублимного Ихтиандра и корпулентной Аэлиты похожа на графоманскую тень модернистского творчества и идеологии, сокрушенных «мещанским» земным раем в эпилоге.

Отказ зарубежных фестивальных отборщиков взять этот фильм продемонстрировал поистине заколдованную невозможность «понять русского режиссера», создающего рефлексивное искусство, будучи по существу нерелефлексивным художником. Он делает постмодернистское кино, а думает, что элементарное. В этом, собственно, и состоит драма (или проблема) Пичула.

Михалков говорит, что снимает кино для миллионов иностранцев, живущих в нашей стране. Совершенно верно. Потому что он — самый главный, самый артистичный среди них иностранец. Совмещающий, казалось бы, взаимоисключающие черты простодушия и прагматизма. Иностранец хочет любоваться или ужасаться. А наш человек может только любить и ненавидеть. «Несправедливость» биографии Пичула в том, что он — внутренний эмигрант. Уязвимая призрачная позиция. В особенности для режиссера. Но эта арт-позиция питает его энергию заблуждения. И вместе с тем угрожает либо провалом, либо громким вызовом.

6

«Небо в алмазах» — фильм новейшего этапа переходного времени. Так же как переходным фильмом были «В городе Сочи темные ночи» (1989). Годы, наступившие после картины «Мечты идиота» (1993), — это эпоха медленного движения в сторону «нового социализма» с его культом витальности, двойного сознания, пышных зрелищ, с его оптимизмом, верой в силу слова, с его возрождением — на словах — идеалов липового воссоединения благополучия и справедливости. «В городе Сочи...» обозначали ситуацию, когда по-старому ставить кино было невозможно, а по-новому еще не получалось, и останавливались на границе неизвестного будущего. Цепь незавершенных сюжетов, оборванных мотивов накручивалась на неутоленные зрительские ожидания, а тогдашний, уже забытый, страх пустоты, как мне уже приходилось писать в 1989 году⁵, замещался иллюзией заполнения. В наших магазинах и в самом фильме. Коллажный пунктир картины свидетельствовал о растерянности на обломках империи, на эстетическом развале. Режиссер запечатлел хаос эпохи, воспроизведенный через хаотичную форму. Не случайно Пичул тогда выбрал героем афериста, алкаша, последнего романтика, мечтающего стать кинорежиссером. Послевкусие картины рождало вопрос: пойдет ли Пичул в концептуальное искусство или ударится в мифотворчество?

В «Мечтах идиота» он огорошил концептуальным «поп-артом», десакрализовал магию сталинского мифа, вытащив фонтан «Дружба народов» из выставоч-

⁵ См.: А б д у л л а е в а З. Спасибо, сердце, что ты умеешь... — «Искусство кино», 1989, № 6.

ного пространства народных достижений и сделав его всего лишь задником ресторана. (Напомню, писсуар Дюшана получил статус художественного объекта не как писсуар, а как перевернутый писсуар, получивший название «Фонтан».)

Квазинаивные «Мечты идиота» были радикальным эстетическим жестом действительно постсоветского режиссера, но это пустующее до сих пор место ему никто не отдал. Между парадной «Прорвой» и эстетикой истеблишмента в «Старых песнях о главном» (к которым на ТВ приложил руку и Пичул) затесались его странные фильмы, нарушающие правила кинематографических приличий.

В «Небе в алмазах» режиссер совершает якобы мифологический вираж. Теперь фонтан «Дружба народов» вновь становится жизненным и магическим пространством героя нашего времени, который «совмещает в себе два человека...». В 70-е годы он работал бы в котельной, теперь — грабит банки.

Фонтан в новом фильме Пичула наряду с Парком культуры — два обновленных смыслообразующих центра, вокруг которых располагаются другие культурные (они же культовые) «точки»: тюрьма, офисы, кабинет Президента, сценическая площадка, московские реки и набережные.

А макулатурный Чехов, он же Волков, Шурупов, Плечкайтис (как и Леха Пушкин, уголовник Коперник, гэбэшник Кошечев), олицетворяет образ романтического злодея, но также и... героя настоящего Чехова — немаленького, неприкаянного человека.

7

Если ты ранен в жестоком бою,
Если у гибели ты на краю...
Имя заветное
Вслух повтори.

Эти слова Сергея Михалкова о заветном имени перекодированы Пичулом в имя классика русской литературы, которым назван бандит, оказавшийся в финале «отцом народов»! Режиссер изменил его образ — «блуждающей звезды», обделенной в детстве любовью (психоанализ на уровне «мыла»), — на образ земного благодетеля бедных детишек. Так, между прочим, мертвые скульптуры, символизирующие «дружбу народов», реинкарнировались в младенцев, не ведающих пока о своей национальности. Пролетарии всех стран, соединяйтесь! «Возвращение блудного сына». «Явление Христа народу». Салют.

Дело, правда, у Пичула не дошло до «Колыбельной», которую спели бы вместо Михоэлса Кобзон, вместо Свердлина Мурат Насыров или кто-то еще. Не дошло и до чувствительного милиционера. Только до чувственного, которого сыграл Гафт (в его кабинете висит портрет другого чувственника, Максима Горького). А завершилось все еще одной оперной — наряду с величавым камео Никиты Михалкова в «Сибирском цирюльнике» — версией будущего национального героя. Он же отец, он же писатель, он же разбойник, он же настоящий мужчина.

8

Сложилось так, что заколдованное место авторского кинематографа Пичула почему-то нам не дается. Всякому кино — плохому и хорошему, народному и сугубо индивидуальному — место есть, а ему нет. Просчеты его нового фильма для режиссера концептуальны. Но они умаляют восторги: воскрешение мертвых героев по ходу дела, а не только в финале, когда они, падшие ангелы, взлетают из-под «Дружбы народов» на небо, вряд ли уместно в суперусловной поэтике хотя бы в силу тавтологии; перебор гротескно-реалистических эпизодов с большим милицейским начальником Гафтом и его секретаршей Михалковой нарушает ритм, дыхание картины, замысленной как феерические скачки с легко преодолимыми препятствиями.

«Антикино» неофициального режиссера Пичула «Небо в алмазах» (в том смысле, как и актуальное искусство есть вообще-то антиискусство) просто-напросто одна из вариаций — назад, к Тарантино (до «Джеки Браун») — авторского кино.

«Мечты идиота» апеллировали к цирку, к наиву, всегда вдохновлявшим авангардные поиски, обозначая кризис традиционного искусства. Сегодня этот статус модного «дилетантизма», но в гораздо более внятной — недистанцированной — наивности принадлежит «В той стране» Лидии Бобровой. А «Небо в алмазах» глумливо использует «Цирк», ресурсы масскульта и интеллигентские клише типа: «Я — поэт, а вы — издатель», «Он напишет много полезных нашему обществу книг, призывающих людей творить добро, честно трудиться, верить в светлое будущее, в вас»... Однако режиссер предлагает и запасной выход: умерших несправедливых героев он запускает в Бессмертие, в Утопию, в авангардистский полет. Прибегая почти что к «Летатлину». Исключая мотивировку полета Лебовски, находящегося постоянно «под газом». Зато оглушает небо салютом (прием из совсем другой оперы).

Двойное, тройное дно этой картины и ее путников — книжных (из созвездия Волосы Вероники) и как бы реальных — это, в сущности, каталог мифологических воплощений. В «Мечтах идиота» режиссер отменял не только «правду жизни», но и «правду искусства», то есть стиливые стереотипы, возвращая ВДНХ и всей любимой советской культуре статус фикции. Теперь эта фикция вновь приобрела иллюзию сверхреальности. И — соответственно — сделал социальное кино другого типа. Социальную, если Пичулу угодно, комедию.

Парадокс режиссера заключается, однако, в том, что он не хочет или не может (что иногда одно и то же) жертвовать не только местной проблематикой, русским содержанием, но и причудливой, по-русски эгоцентричной формой. Определенность загадочного для иностранцев, живущих тут и там, содержания бьется в сетях провисающей структуры. Хотя ее легко можно было натянуть, вырезав лишние кусочки.

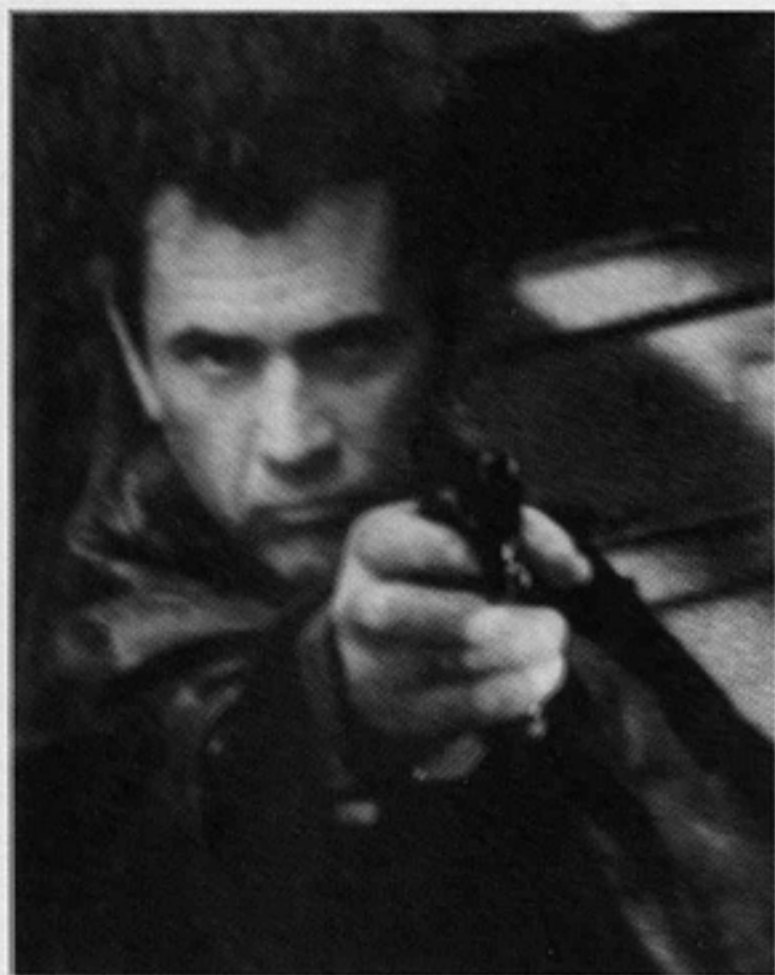
В предыдущем фильме Пичул заикнулся о том, что бедность — это порок, но не в деньгах по-прежнему счастье. В «Небе в алмазах» героиня Варум, то ли городская сумасшедшая, то ли ее изображающая, говорит сестре-бизнесменке: «Ты живешь неправильно, работаешь ради денег». Та в свой черед рассказывает грабителю Чехову о бывшем муже: «Он был хороший человек. Богатый. Но защищал бедных. Кому-то это не понравилось, и его застрелили из гранатомета. Ничего от него не осталось». «Но машина-то осталась», — парирует, расправив плечи в лимузине, этот Чехов.

Тот, настоящий, Чехов, как известно, романов не писал. Хотя «подумывал» «жениться на богатой или выдать «Анну Каренину» за свое произведение». Наш Чехов и роман написал-напечатал, и женился на том свете на богатой. И даже пережил — изжил — тоску по бессмертию.

«В свете» страхов, нагнетаемых сейчас отнюдь не желтой прессой по поводу грядущего Апокалипсиса с генеральными указаниями не летать на самолетах, не покупать недвижимость, не отдавать долги, Пичул в этой комической опере не заклинает: «Спасите наши души». Но в своей мифостроительной антиутопии пытается хоть как-то обнадежить, напомнив о бессмертии.

P.S. Только что прошла премьера в «Пушкинском». Бурное оживление. Многим очень разным людям очень понравилось. Неужели успех «Криминального чтива», имевший место и в нашей переогромленной стране, прогрессивно повлиял на широкого зрителя, дождавшегося, как обычно с опозданием, своей культовой картины?

За семьдесят штук долларов



«Расплата» (Payback)

Автор сценария и режиссер Брайан Хелгеленд

Оператор Эриксон Кар

Художник Ричард Пувер

Композитор Крис Вайдман

Вролки: Мел Гибсон, Мария Бэлло, Кара Дебора Ангер,

Джон Гловер, Джеймс Кобурн, Крис Кристофферсон

и другие

Wagner Bros.

США

1998

«Расплата» — режиссерский дебют Брайана Хелгеленда, чей сценарий к фильму «Секреты Лос-Анджелеса» принес ему больше десятка разнообразных наград, в том числе и «Оскар». Сценарно «Расплата» гораздо проще, минималистичнее: автор, уже доказавший изворотливость своего драматургического мышления, на этот раз поставил перед собой другую задачу — заставить работать с максимальной грацией максимально бесхитростную, неповоротливую типовую конструкцию.

Сюжет несомненно удачной «Расплаты» сам по себе до идиотизма прост и претензий лишен: герой выколачивает должок. Специалист по вооруженным ограблениям (Мел Гибсон), которого кинули жена-наркоманка и партнер-извращенец, пытается вернуть себе семьдесят тысяч долларов — законную долю из совместно нагабленного. Впрочем, банальная схема «вор у вора...» вырисовывается несколько позже, а сначала герой во внутреннем монологе задает некие экзистенциальные координаты своих уголовных, в сущности, походов: «Немногие люди знают, сколько стоит их жизнь. Но я-то знаю — семьдесят штук». И поскольку сумма, по американским меркам, не головокружительная, задумываешься: предлагается ощутить то ли легковесность столь дешевой человеческой жизни, то ли полновесность семидесяти тысяч, которые должны все-таки внушать трепет.

Ничтожность суммы, вокруг которой закручен конфликт, неоднократно подчеркивается на протяжении всего фильма самыми разными персонажами. Во всяком случае, у каждого из Больших Мужчин, у которых герою Гибсона приходится отбивать свои кровные семьдесят штук, только дорожные чемоданы из крокодиловой кожи больше стоят. Матерых плохишей играют записные кинозлодеи: Джон Гловер, Уильям Дивейн, Джеймс Кобурн, Крис Кристофферсон, Билл Дьюк. Они выполняют примерно ту же функцию, какую, скажем, в «Окраине» Петра Лушика выполняли ветераны советского кино Николай Олялин, Юрий

Дубровин, Алексей Ванин, — маркируют несколько десятилетий киноистории, представленной как история медленного, но верного избавления от казавшегося прежде незыблемым условия: чтобы добро боролось со злом, избегая запрещенных приемов, и в итоге побеждало. В конце концов остается, так сказать, *happy end* новой формации, — итоговая победа и триумфальный отъезд перепачканных в своей и чужой крови героев.

Римейк классического черного триллера 1967 года «В упор» (поставленного Джоном Бурменом по роману Ричарда Старка «Охотник»), «Расплата» — в некотором роде американская «Окраина», по форме — монохромная сумрачная стилизация с отчетливым привкусом *film noir* 50-х, по идеологии — не вдающаяся в этические нюансы суровая повесть о человеке, любой ценой готовом вернуть себе то, что он считает своим. Причем соглашаться с ним совсем не обязательно — это субъективное мнение принципиального упряма, который с его квалификацией мог бы заработать злополучные семьдесят тысяч за пару часов.

Интерпретация Хелгеленда обогатилась цинизмом постталантинской заправки: это уже не игровой задорный пофигизм, а пережитое, прочувствованное отсутствие ценностной шкалы, глубинное сознание относительности всяческих ставок и цен, плавающего курса любой человеческой «валюты» — связей, отношений, договоренностей. Фильм о том, как условна сама идея «расплаты» по счетам, когда все ежесекундно норовят подкинуть тебе какой-нибудь микродефолт и нет другого рецепта справиться с необязательностью окружающего мира, кроме ничем не ограниченного насилия.

Поначалу «Расплата» получилась даже более кровавой, чем «Бешеные псы». Гибсону самому пришлось при окончательном монтаже сглаживать самые жестокие сцены. Так что фильм принадлежит Гибсону во многих смыслах — но прежде всего, конечно, благодаря его игре. Персонаж, которого называют только по фамилии — Портер, — типичный «антигерой». Имени — для друзей и домашних — у него нет и быть не может. Как не может быть самих этих друзей, родственников, кредитной карточки, постоянного адреса и медицинской страховки. Впервые мы видим его без сознания на операционном столе у небритого подпольного хирурга, который вытаскивает пули из спины героя, используя виски в качестве антисептика (для пациента) и допинга (для себя).

Вскоре оклемавшийся Портер вносит ясность насчет своих способов зарабатывать на жизнь: «Хорошие ребята есть хорошие ребята. Ими можно пользоваться. Но они всегда проигрывают». Появления хороших ребят зритель так и не дожидается. Зато почувствует зазор между принципиальной маргинальностью охотника за чужими баксами и благонадежным обликом Гибсона. Зазор этот воспринимается не как промах или несоответствие, не как напряженное драматическое противоречие между маской и внутренней сутью, а как неоднозначность разнородной, но вполне гармоничной индивидуальности, находящейся в своеобразном флегматичном согласии с самой собой и окружающим кошмаром.

Если кто-то когда-то и был (или мог бы стать) хорошим парнем, так это сам добряк и симпатяга Портер. Послушать только, как тяжело он вздыхает, как грустно потупляет взор и разочарованно качает головой, когда в очередной раз выясняет, что без кровопролития не обойтись: люди иначе не понимают. Но сожалений о том, что «среда заела» и в помине нет. «Взгляд убийцы» (как выражаются другие, менее отчаянные персонажи) на лице правоверного католика и отца шестерых детей Мела Гибсона придает сомнительность, двойственность его типу хорошему, но обычного парня, честного служаки, не хватающего звезд с неба. И может быть, именно этот безжалостный холодный взгляд производит впечатление более сильное, чем оставшиеся за кадром кровавые разборки. Да и потом, какой еще жестокостью можно удивить нынешнего зрителя, как не внутренней?

Нечастая вещь в фильмах подобного жанра — медленный, весомый закадровый комментарий Портера, его немногословный внутренний монолог, включающийся изредка и не столько поясняющий отношение героя к людям и событиям, сколько свидетельствующий о субъективности видения. Голубоватый с прозеленью, населенный мрачными тенями, похожий на аквариум Чикаго — это все-таки мир глазами Портера. И единственный закон этого мира —

индивидуальный выбор героя. Он мог бы взять у своих должников и врагов столько денег, сколько они ему предлагают, — а по недоразумению ему все время пытаются предложить сто тридцать тысяч. Но ему не нужно ни больше, ни меньше того, что ему полагается, — его принципиальность граничит с манией и выглядела бы неправдоподобной в обычном боевике с объективными правилами. В обычном боевике мститель вломился бы в свою квартиру, к вероломной жене, считающей его мертвецом, и всадил бы ей в голову всю обойму. Но Портер, вломившись, относит жену на кровать и идет принимать душ — чтобы последний раз почувствовать себя «как дома». Знаменитый хичкоковский ракурс душа — снизу — заставляет предчувствовать недоброе, тем более что открытая струйками воды беззащитная голая спина Портера со шрамами от предательских выстрелов смонтирована с кадром шприца, который жена в это время достает из каблука. Но утром ему останется только выдернуть этот шприц из ее холодной вены и воткнуть в стену. А потом лечь рядом с покойной и вспомнить, как он лежал рядом с живой — до того, как мир обнаружил свое тотальное вероломство.

Таков финал, а вся история, в сущности, началась с того, что девушка Роза, дорогушая *call girl*, завела бульдога по кличке Портер, «самую ужасную собаку на свете». Роза играет Мария Белло, блондинка, похожая на миссис Портер (Кара Дебора Ангер), только более благообразная, — такая же благообразная, лишенная вульгарной «печати порока», как и сам Портер — Гибсон.

За «печать порока» отвечают в «Расплате» несколько довольно анекдотичных личностей. Бывший напарник Портера Вэл Резник (Грег Генри) — подозрительно блондинистый тип с золотой цепью, явно обреченный проиграть невозмутимому Портеру из-за своей нервозности. Китайская бандерша Перл (Люси Лиу) — садомазохистская «госпожа» в черном кожаном бюстгальтере, угощающая клиентов хлыстом. Парочка карикатурных коррумпированных копов, шантажирующих Портера и претендующих на свою долю. «Будь я чуть-чуть потупее, я бы и сам мог стать полицейским», — замечает Портер, и точно, по его подставе двух полицейских болванов приходят арестовывать два абсолютно таких же дурака.

В общем, нет в «Расплате» нетипичных, не сошедших с отлаженного кинематографического конвейера персонажей. Кроткая возлюбленная героя — Роза — тоже вполне стереотипная «проститутка с золотым сердцем». Но как сам «антигерой» Портер не несет в себе никакого противоречия, так и образ Розы не предполагает объяснений, «как она дошла до такой жизни». Но Хелгелендер, бесстрашно нанизывая штамп на штамп, «отыгрывается» изящными язычковыми деталями. Как, например, тонко, абсолютно без швов вводится единственный в фильме флэшбэк с ограблением. Телефонный звонок раздается в настоящем, герой снимает трубку в прошлом, в котором чуть больше света и цвета, — динамичный эпизод ограбления и последующей разборки бывших соратников, в результате которой Портер остается лежать на полу с двумя пулями в спине, рифмуется с финальной монтажной «обманкой», когда режиссер «ведет» злодеев в одну комнату, а приводит в другую, со специальным заминированным телефоном, взрывающимся, если взять трубку.

В результате получается вполне мастерский режиссерский этюд из материала, в котором заведомо нет ни горечи, ни отчаяния, ни даже иронии.

Неспящие в Нью-Йорке

Секрет успеха качественного коммерческого фильма таится в магии жанра. А жанр обычно блестяще удается режиссерам школы Спилберга. Или вот свежий пример — очередной, явно обладающий этой самой магией хит самой известной американской кинофеминистки Норы Эфрон «Вам письмо» с Томом Хэнксом и Мэг Райан в главных ролях, римейк картины «Магазинчик за углом» (1940) с Маргарет Салливан и Джеймсом Тейлором. Предыдущий и очень популярный фильм Эфрон «Неспящие в Сиэтле» был опять-таки частичным римейком мелодрамы «Незабываемый роман» с Кэри Грантом и Деборой Кэппелл. Интересно, что герои «Неспящих...» тоже, как и в «Письме», длительное время общались только виртуально, правда, на «устаревшем» технологическом уровне — по радио.

Фабула «Письма» проста. Анонимное (под именами пользователей NY158 и Shopgirl) интернетовское знакомство мужчины и женщины в виртуальной «комнате разговоров» (chat-room) провайдера America on Line и немедленно возникшее обоюдное (виртуальное) влечение, а потом неприязнь (поначалу) после знакомства в жизни. Правда, некоторые продвинутые хакеры подвергли сомнению правдоподобие этого виртуального знакомства и компьютерную грамотность самой Норы Эфрон. Почему, например, герои сразу не обменялись электронными фотографиями JPG?

Мотивировка неприязни сугубо практическая — разорение мелкого владельца крупной корпорацией. Свою роль играет и интеллектуальный снобизм Кэтлин (Мэг Райан). Она обзывает Джо Фокса (Том Хэнкс) «просто дорогим костюмом», которому книги нужны, видите ли, только как средство обогащения. Но это в реальной жизни. А в виртуальности она, то есть Shopgirl, просит у него, то есть у NY158, советов, как справиться с ним же, Джо Фоксом, безжалостной капиталистической акулой. Книжный магазинчик Кэтлин может предложить «душевное» квалифицированное штучное обслуживание, но пасует перед открывшимся за углом масштабным книжным супермаркетом Фоксов с его «значительными дисконтами-скидками и бесплатным каппучино».

Что касается общей стилистики фильма, то в 70-е годы ее можно было бы определить



«Вам письмо» (You've Got Mail)

Авторы сценария Нора и Делия Эфрон

Режиссер Нора Эфрон

Оператор Джон Линдл

Художник Дэн Дэвис

Композитор Джордж Фэнтон

В ролях: Том Хэнкс, Мэг Райан, Паркер Поузи, Джин

Степлтон, Грегг Киннер

Warner Bros.

США

1998

как «ретро» (да и формально, повторю, это римейк). Тогда так назывались фильмы, проникнутые спровоцированной в буйстве контркультуры ностальгией по (мифически) безмятежному прошлому. Но в 90-е ностальгия сошла на нет, и теперь мы видим вполне узнаваемый, современный, с любовью снятый Нью-Йорк, точнее его северо-западную часть в районе Риверсайд-драйв, между Гудзоном и Центральным парком, где живет сама Нора Эфрон, населенный современными благополучными молодыми городскими профи — яппи. (Конечно, не только ими, но в кадре мелькают в основном они.)

Нью-Йорк выглядит в этом фильме как максимально благоустроенная, благоволящая к людям среда, где все комфортабельно устроено для жизни и деятельности этих сноровистых людей среднего возраста, все удобно для честного яппи, которому за честный труд и воздается. Это вообще какой-то рай — покой, который можно только слегка возмутить такими незначительными событиями, как смена владельца собственности или неудача в любви. Однако все под контролем. «У меня есть десять предложений на работу», — говорит Кэтлин после продажи своего магазина.

Обращает на себя внимание финальная сцена фильма в парке, снятая среди неестественно ярких цветов на нереально пышных клумбах. Эта сцена «принудительного хэппи энда», «объятия в диафрагму» на фоне пестрой декорации, своим сентиментально-кичевым пафосом напоминает эпизод из другого фильма конца 1998 года — «К чему приводят мечты» (What Dreams May Come), в котором также изображался заросший цветами и залитый яркими красками рай, только тот самый, «настоящий», который на небесах (за эту работу оператор фильма получил «Оскар»).

Итак, «полный поворот кругом — назад в будущее» благополучно завершился, и замшелые «сентиментально-душевные» голливудские жанровые схемы легко укладываются в интернетовскую современность. Контркультурная молодость тех, кто сейчас задает тон в кино, скрылась за поворотом истории, но откровения 60 — 70-х настолько плотно интегрировались в мейнстрим, что кажутся существовавшими всегда. Вот образчик бесшовного интегрирования в традиционную фактуру материала, модернизированного сексуальной революцией. Джо Фокс, случайно заглянув в магазинчик героини, представляет ей пришедших с ним маленьких детей: «Это мой брат — он сын моего отца, а это моя тетя — она дочь моего дедушки». Или взять достаточно органичную смесь песенных «стандартов» 30-х годов (типа Over the Rainbow Джуди Гарленд) с рок-соул хитами 70-х (типа Sighed Sealed, Delivered (I'm Yours) Стиви Уандера), а также смешные реплики ветерана американской комедии, семидесятилетней Джин Степлтон, вроде такой: «Я пыталась заняться виртуальным сексом, но телефон провайдера был все время занят».

В «Письме» явно прослеживается и редуцированное влияние эстетики и этики Вуди Аллена, особенно в системе взаимоотношений главных героев со своими бывшими бой- и герл-френдами: вьедливым журналистом — разгребателем грязи (Грегг Киннер) — и нервной редакторшей-трудоголиком (Паркер Поузи). Что, впрочем, естественно — Вуди Аллен считается певцом интеллигенции Манхэттена. А вот сама Нора Эфрон, как я уже отметил, — самая видная феминистка среди американских режиссеров-женщин. Поэтому возможна и феминистская (прочитывающаяся внутри жанра классического любовного романа) трактовка. Во-первых, центром фильма становится не мужчина, а женщина. Во-вторых, Кэтлин, по сюжету, получила свой магазинчик по наследству от матери, идеализированный образ которой продолжает ее терроризировать (в мечтах она даже танцует с ней), и Кэтлин изо всех сил продолжает ее обреченное дело. Но Джо Фокс со своей психологией «корпоративного мачо» возвращает Кэтлин в суровую «мужскую» реальность. (Кстати, в «Неспящих в Сиэтле» также был образ идеализированной «мертвой белой женщины» — жены героя Тома Хэнкса.)

Ну а в целом «Вам письмо» — классический, облитый глазурью жанровый feel good movie («фильм, оставляющий хорошее настроение»), способный у некоторых вызвать дурноту от передозировки сахара. Впрочем, находясь под обаянием картины, этого можно и не заметить.

Благодать ритуала

Кинематограф постсоветских государств Средней Азии — белое пятно для российской аудитории. Не всякому синефилу ведомо, что в Киргизии, Казахстане и Таджикистане нынче вообще снимают фильмы. Известия о фестивальных успехах лент из этого региона, единичные сеансы в залах Союза кинематографистов и Музея кино не способны изменить исходный контекст — в новой российской ментальности ниши для азиатского кино попросту нет. Прокат этих картин у нас едва ли возможен — массовой российской публикой, прокатчиками и видеодистрибьюторами за ненадобностью отторгаются не только фильмы из СНГ, но и почтенный иранский кинематограф — в нем нет ни сладостных бомбейских песен, ни смачных гонконгских потасовок, ни громкой голливудской стрельбы — так, нелепости сельской жизни.

Пока новое российское кино упражнялось в эстетической лысенковщине, скрещивая Тарковского с Тарантино, наши азиатские соседи на свой лад реанимировали опыт неореализма¹ — кинематографа, берущего исток в живой, доподлинной реальности, повествующего об обиходных конфликтах, заботах простых людей.

Речь не идет о единой региональной школе с писанным уставом (в духе датской «Догмы»), культурные потоки в государствах Средней Азии автономны. Но скудость производственных бюджетов диктует разным режиссерам близкие художественные подходы, она заставляет авто-



«Полет пчелы»

Автор сценария Джамшед Усмонов

Режиссеры Джамшед Усмонов, Мин Буонг Хун

Оператор Мин Буонг Хун

Композитор Сатъяджит Рей

Звукорежиссер Светлана Кудратова

В ролях: Мухоммоджон Шоди, Мастура Ортик, Тагоймурод

Розик, Мардойкул Кулбобо

«Таджикфильм»

Таджикистан — Южная Корея

1998

¹ Под «неореализмом» я разумею весь спектр кинематографа «доверия к реальности» — и его эталонные итальянские образцы, и мексиканские опусы Луиса Бунюэля, и ранние шедевры Сатъяджита Рея, и картины Ясудзиро Одзу, и работы их наследников и потомков от лент раннего Отара Иоселиани до творений Аббаса Киаростами. Эти авторы доказали, что житейская привязка «неореалистических» сюжетов отнюдь не является барьером для отображения в кино мифологических и метафизических пластов бытия и сознания. Югославский режиссер Горан Паскалевич, сам многим обязанный неореализму, определил его героя («простого человека») как «индивида, лишенного власти и привилегий, как вы и я».

ров пристальной вглядываться в окрестный мир (а житейские нормы и социальные процессы на юге СНГ если и не тождественны, то близки). Непритязательные черно-белые ленты повествуют о быте сельских общин, о сломах и мутациях вековых устоев в традиционных обществах. Баснословных миллионов такими фильмами заработать нельзя, но они активно востребуются отборщиками европейских фестивалей. И в укор российским «стрелялкам» получают поощрения и призы. Так, в прошедшем году в Локарно была отмечена киргизская картина «Бешкемпир», а в Солониках и Тулузе — таджикский фильм «Полет пчелы».

«Полет пчелы» — первый частный кинопроект, осуществленный в Таджикистане, единственная полнометражная лента, снятая в этой стране за последние несколько лет (после «Кош ба кош» Бахтиера Худойназарова). Сорежиссеры и продюсеры Джамшед Усмонов и Мин Буонг Хун вложили в производство около сорока тысяч долларов. Идеологом проекта и автором сценария был Джамшед Усмонов. Съемки велись в его родном селении Ашт. Мин Буонг Хун (гражданин Южной Кореи, стажировавшийся в Москве) стал оператором-постановщиком картины. В фильме снимались как театральные актеры (не имевшие, впрочем, серьезного опыта работы перед камерой), так и непрофессионалы, жители селения Ашт. И те, и другие были отобраны по типовому принципу, а потому легко уживались в кадре. В безыскусной сельской драме исполнители с голливудской фактурой выглядели бы заведомо инородно, так что при кастинге авторы отдавали предпочтение внешности выразительной, но неяркой, лицам, характерность и типичность которых точно соотносятся с обиходным понятием об облике «простого человека». Озвучивалась картина не актерами, а «людьми с улицы» — персонажи изъясняются на специфическом северо-таджикском диалекте. «Я искал достоверности. Бродил по Душанбе, вслушивался в людскую речь, ловил нужные мне голоса, интонации, говор», — рассказывает Джамшед Усмонов.

Фабула картины поначалу напоминает бытовую сказку или ориентальный анекдот (в духе баек о Ходже Насреддине). В нем действуют учитель-идеалист, его сосед-богач и бюрократ-раис (глава местной власти). «Новый таджик» устроил свой сортир супротив дома сельского умника, ароматы отхожего места отравляют жизнь учительскому семейству. Мало того, супостат из «будки уединения» беспрестанно пялится на миловидную соседскую жену. Учитель тщетно ищет на него узду — раис умывает руки: сырые сильным не указ. Тогда в отместку раису учитель решает вырыть под окнами сельской управы общественный сортир, чтобы всякий прохожий мог «передать привет» местному начальству. Раис не остается в долгу: власть чинит учительской семье всевозможные препоны. Из-за деяний строптивца отца страдает его юный отпрыск, безвинного паренька для острастки родителя помещают в местную кутузку. Но упрямец вопреки всему копает земную глубь, трудится днем и ночью. И однажды земные недра начинают сочиться ключевой водой — яма для отхожего места неожиданно превращается в животворный колодец.

«А ведь вода — это благодать, — говорил автору картины снимавшийся в ней пожилой таджик, — и благодать может снизойти на достойного человека даже вопреки его намерениям». Старик точно выразил притчевый смысл финала «Полета пчелы». Кстати, названием своим картина обязана легенде, которую учитель рассказывает в фильме своим ученикам во время экскурсии в горы (излагаю по памяти): «В стародавние времена принято было убивать стариков. Но один из воителей Александра Македонского скрыл своего отца в дорожном сундуке. Когда войско заплутало в пустыне, люди гибли от жажды и никто не знал, как отыскать воду. «Следуйте за пчелой», — посоветовал старец, и армия была спасена. С тех пор стариков убивать перестали». В общей конструкции фильма эта легенда важна не только как апелляция к мотиву «обретения воды» (сиречь благодати), не только как предвестие одного из фабульных поворотов (учитель берет к себе в дом одинокого старика, который передает его сыну вековые премудрости своего народа). Она существенна как иносказание слома структур традиционного общества, свидетельством коего и является картина.

В основе сценария Джамшеда Усмонова — реальная история, случившаяся с его прадедом столетие назад. Предок его был купцом и повздорил он со своим

ровней. Перенесенный в наши дни сюжет, однако, не мог избежать временных метаморфоз. Существенным стал мотив социальной розни. Азиатская сельская община постсоветской поры явно дрейфует к досоветским патриархальным общественным институтам. В наши дни она снова мирок замкнутый, самодостаточный, автономный, который существует по собственным неписаным установлениям, адаптируя к ним и государственные законы, и официальные конструкции «низовой» власти, и новейшие экономические реалии². Происходит не столько сшибка «старого» и «нового» — в жизни укореняются диковинные их срастания, переплетения, гибриды. Новые местные князьки не обязательно наделены номинальными титулами (и чиновными портфелями), но именно они определяют жизненный распорядок односельчан, они являются реальными властными авторитетами и тем самым выступают гарантами относительной стабильности социума.

Вместе с тем наследие советских лет дает себя знать в регулярных рецидивах частного свободомыслия. Отдельный индивид вынужден постоянно балансировать между «культурными слоями», стронутыми переломной эпохой. В этом межвременье пребывают все герои картины, каждый по-своему пытается освоиться в нем.

Смещение различных поведенческих моделей ощутимо и в семейном обиходе главного героя картины. В соответствии с вековым этикетом супруга учителя ведет себя как покорная жена, исполняет все прихоти лидера-мужчины. Что, впрочем, не мешает ей проявлять норы и ум. Женщина открыто сетует на непрактичность мужа, ежедневно пытается вразумить его. И в критический момент противостояния с властью имущими она принимает на себя функции семейного лидера, ответственность за дальнейшую судьбу домочадцев. Сам учитель представляет собой специфический тип сельского интеллигента — глубокий конфликт разнонаправленных установок определяет его поступки, движет его судьбой. С одной стороны, он ощущает прочную связь с вековой историей родного селения, укорененность в его быте и бытии. Но устремления сельского умника направлены вовне — он пытается самоутвердиться в писательских трудах, шлет рукописи столичным издателям и годами смиренно ждет явления литературной славы. Для замкнутого мирка сельской общины учитель одновременно и «свой», и «чужак», он внутренне целен, но социально не защищен. И эта половинчатость статуса позволяет ему в какой-то момент отойти от общинных догм, в поступках своих руководствоваться императивами внутренней свободы.

Быт обитателей селения Ашт скуден, визуальная аскеза черно-белого кадра акцентирует этот факт. Съемки велись в холодное время года (зимой или поздней осенью) — авторы «Полета пчелы» сознательно избегали демонстрации декоративной экзотики, превращения многоплановой житейской истории в аляповатый ориентальный лубок. Возможно, разгадка европейского успеха иранских лент и фильмов «среднеазиатского неореализма» прежде всего в их свободе от туристских клише. Экзотическая самодостаточность формирует не столько визуальный стиль, сколько бытийный, ментальный уровень картины. Человек Запада, погружаясь в малознакомую реальность, вдруг обретает в экранном азиате вожака Другого. Антипода-двойника, партнера для культурных диалогов.

«Поначалу я хотел сделать главного героя парфюмером, — рассказывает Джамшед Усмонов, — но, посмотрев фильм Аббаса Киаростами «Где дом друга?», понял, что тот непременно должен быть школьным учителем». Воздействие иранского мэтра не просто переменяло «фон» истории. Макроцитата из его ленты — стык убогости школьного быта и благородного простодушия ребяческих лиц — стала работать на имидж главного персонажа, полусвятого, бесребреника, чудака. Перемена статуса помогла укоренить героя в замкнутом мирке селения Ашт. Во время съемок актер Мухоммоджон Шоди взаправду стал учить детишек в местной школе, вскоре грань между вымыслом и реальностью начала стираться — селяне относились к нему, как к настоящему педагогу.

² Еще более жестко и бескомпромиссно процессы трансформации сельской общины, микширования разновременных норм показаны в казахской картине «Аксуат» режиссера С.Апрымова.

Саундтрек «Полета пчелы» составлен из мелодий Сатъяджита Рея. «Мой учитель Довлат Худоназаров считает его гением. Хотелось почтить память классика, а кроме того, музыка Рея совпала с изображением лучше, чем иные сочинения», — рассказывает Усмонов.

Режиссер верно обозначил традицию, которой пытается следовать, — неевропейские изводы неореализма. Стоит упомянуть и о влиянии на таджикский фильм опыта грузинской кинематографической школы. С ним связан, вероятно, сущностный принцип «Полета пчелы» — трансформация почти скабрезного анекдота в бытийную притчу. Примечательно, что актуальные для российских режиссеров американские кинематографические модели напрочь игнорируются таджикским автором. Не оставил заметных следов в картине и ностальгический советский мейнстрим. Среднеазиатские режиссеры сознательно ориентируют себя на освоение опыта «земляков» по континенту, неореалистические модели диалога с реальностью оказываются для них наиболее приемлемыми и адекватными.

Житейский конфликт в «Полете пчелы» разрешается относительным хэппи-эндом. Жена учителя идет на поклон к богатому соседу, спасая от козней раиса свою семью. Какая цена уплачена ею за мир и благоденствие, зрителю узнать не суждено — встреча соседей осталась за кадром. В первоначальном варианте сценария финал был еще драматичней — учитель с женой и сыном навсегда покидали родные места. «Я понимал, что плохой конец в данном случае был бы естественным итогом событий, — признается Джамшед Усмонов, — но Довлат Худоназаров убедил меня: в стране, разоренной войной, нынче более всего необходима надежда».

Старомодная гуманность — общая черта современного азиатского неореализма, она наличествует не только в персидских и среднеазиатских лентах, в не меньшей степени в фильмах индийских и тайваньских авторов. Человек в них (как век назад — в романах европейских классиков) изображается существом по природе своей добрым, а житейские невзгоды — преодолимыми (хотя авторы не скрывают, что повседневная реальность жестока, а зачастую трагична). Именно эта «старомодность» подкупает в азиатском кино современников — изверившихся ерников-европейцев, чьи опусы полнятся чаще всего черным гротеском и провокативной агрессией. Но есть опасность, что спрос на «азиатский гуманизм» может обернуться профанацией, «размыванием» органики, превращением «человеколюбия» в сувенирно-экспортный товар³.

«Вы специально царапали пленку?» — спросил авторов фильма «Полет пчелы» иранский режиссер Мохсен Махмальбаф. Те честно поведали ему, что сцена была загублена при проявке, что не было денег ее переснять. «Никому не говорите об этом, придумайте что-нибудь про «эстетику бедности», эти царапины только подчеркивают достоверность кадра», — напутствовал их мэтр.

³ Зачатки «экспортного» подхода заметны в киргизском фильме «Бешкемпир»

А.Абдыкалыкова. Эта светлая и трогательная картина об отрочестве и мужании перенасыщена, на мой вкус, визуальными красотами и по большому счету внутренне бесконфликтна. Киргизское захолустье в фильме предстает аналогом гогеновского Таити, таким ориентальным раем, благостным и почти беспечальным.

Аксуат: десять лет спустя

«Там, за этими горами, — Аксуат, моя родина», — ностальгически произносит в самом начале фильма герой по имени Канат, промотавшийся «новый казах», везущий к брату в аул свою беременную невесту. Аксуат — родина не только беспутного Каната, но и режиссера Серика Апрымова, который некогда уже запечатлел эти места в картинах «Двое ехали на мотоцикле» (1987) и «Конечная остановка» (1989).

Когда десять лет назад герой «Конечной остановки», отслужив в армии, возвращался в родные пенаты, в Аксуате стояла осень (или весна) — переходное время года; в стране, называвшейся СССР, шла перестройка — переходное время истории. По возвращении домой герой на несколько дней погружался в атмосферу абсолютно бредового, вымороженного существования и, поглядев на родных и соседей, погуляв с приятелями, переспав со своей бывшей девушкой, отчетливо понимал, что делать здесь нечего, и отправлялся обратно — в большой мир. Неустроенность, невменяемость, расшатанность патриархального бытия в эпоху перемен запечатлевалась в «Конечной остановке» средствами квазидокументального абсурдистского кино, когда на фоне вполне реальных фактур, в якобы непреднамеренном сцеплении эпизодов — попойек, драк, случайных связей, будничных убийств и самоубийств — жестко и внятно обнаруживал себя принцип последовательного разрушения всякой привычной логики.

В новой картине Аксуат предстает скованным зимней стужей: белая степь, поземка, заснеженные горы на горизонте... Путь машине, в которой едут Канат и Жанна, его невеста, неожиданно преграждает всадник с рацией и берданкой. Так просто теперь сюда не проедешь. Этот мир закрыт от внешних вторжений. За десять лет жизнь в здешних местах устоялась; бывшее невнятное брожение отлилось в непререкаемые, жесткие формы замкнутого полупатриархального-полубандитского социума. Тут есть своя иерархия, свои правила, скрытые законы и



«Аксуат»

Автор сценария и режиссер Серик Апрымов

Оператор Борис Трошев

Художник Сабит Курманбеков

Композитор Казбек Спанов

Звукооператор Андрей Влазнев

В ролях: Сабит Курманбеков, Ержан Ашим, Макангали Абдуллаев, Нуржуман Ихтымбаев, Гульназит Омарова, Ерболат Оспанкулов, Инесса Родионова, Серик Апрымов
East cinema, НПЦ при участии Казахской кинофабрики

Казахстан — Япония

1997

неявные методы их осуществления. Логика этой новой жизни недоступна взгляду стороннего наблюдателя, для того чтобы она проявила, обнаружила себя, необходима драма, жесткое столкновение, напряженный конфликт. Поэтому Апрымов отказывается от излюбленного метода — свободного, внефабульного нанизывания случайных эпизодов, бытовых наблюдений, абсурдистских зарисовок, — на сей раз он использует сюжетное повествование.

За основу взята схема семейной драмы. Однако складывается ощущение, что семейно-родственная коллизия то ли не слишком дается режиссеру, то ли не слишком много для него значит. Во всяком случае, история двух братьев, один из которых — Канат (Ержан Ашим) — городской проходимец, а другой — Аман (Сабит Курманбеков) — уважаемый житель аула, и несчастной девушки Жанны (Инесса Родионова), которую безалаберный Канат бросает с новорожденным сыном на попечение Амана, оставляет множество вопросов. Какие чувства испытывает Аман к красивой молодой женщине, несколько месяцев живя с ней бок о бок и терпя при этом скрытое и явное недоброжелательство односельчан? Влечение, жалость, родственную любовь, чувство долга? Что заставляет бедную Жанну с младенцем так долго сидеть на шее Амана, покорно дожидаясь возвращения блудного мужа, которого она, кажется, и не любит вовсе? Когда Каната, по глупости оскорбившего местного милиционера, привозят под конвоем, чтобы он мог повидаться с женой и сыном, Жанна истерически кричит мужу: «Не прикасайся ко мне!» Есть ли ей вообще куда податься? Есть ли у нее в городе родственники, друзья? (Девушка по фамилии Гольдберг не производит впечатления бездомной.) И к кому она едет в финале, когда Аман ее выгоняет? И уезжает ли вообще (финальный кадр оставляет место для сомнений)? Непонятно.

Камера фиксирует в основном физическое присутствие персонажей в пространстве пустоватого большого дома или заснеженного двора: изо дня в день повторяющиеся жесты, купание ребенка, приготовление пищи, неподвижное сидение у телевизора... Лицо Жанны с начала и до конца фильма непроницаемо. Канат появляется всего в нескольких эпизодах, и история его отношений с Жанной остается за кадром. Аман в редких разговорах с невесткой рассказывает в основном об их с Канатом бабушке, которая «была добрая». Собственно, воспоминания о бабушкиной доброте — единственный внятный мотив, объясняющий заботу Амана о Жанне. И вся семейно-родственная история прочитывается скорее не как конкретный житейский эпизод, а как условная, символическая конструкция, где бабушка, от которой Аману в наследство достались дом, ковер на стене и кобыз на ковре — средоточие ушедших в прошлое патриархальных ценностей. Судьбы братьев — городского и сельского — два варианта жизненного пути современных казахов, оба, как становится ясно к финалу, в равной степени тупиковые, а роль Жанны в этой истории сводится к тому, что она — «чужая». Молодая женщина, незащищенная привычной системой клановых связей, — городская, незамужняя, с ребенком... И само ее присутствие в ауле (а не поступки или особенности поведения) становится источником конфликта, обнажающего природу здешнего социума.

Эпизоды аульской жизни сняты в той же невозмутимой стилистике отстраненного наблюдения. Никаких особых акцентов. Что есть — то есть.

Ночь. В глухом переулке стоит машина с тусклыми фарами. Мужские голоса: «Ты кого привел? Я же просил интеллигентных!» — «А эти что — неинтеллигентные? Одна медсестра, другая воспитательница детского сада». — «Ну садитесь»...

Утро. Жанну отправили в роддом. Канат мается ожиданием. Аман вводит брата в курс здешнего житья-бытья, знакомит с местными авторитетами. Все они одеты в кирзу и брезент, но с непременными мобильниками в карманах. Главный — Старик (Нуржуман Ихтымбаев) — выделяется разве что непререкаемой властью тона. Мужики сидят во дворе, покуривают, лениво перебираются словами. Но вот речь заходит о деле, и Каната — гостя — вежливо просят отойти в сторонку. Кто-то из местных недавно покончил с собой, перерезав глотку от уха до уха. Приедет прокурор проводить следственный эксперимент; прокурора нужно ублажить, в показаниях не путаться. Долю покойного в общих барышах тут же делят между оставшимися, на его должность назначают

другого. Все спокойно, без тени страха, нервозности, какого-либо чувства вины... Потом заезжий прокурор будет тупо и обреченно выслушивать невнятные показания аульских жителей, понимая, что тут в жизни не докопаться, своей или не своей смертью умер человек. Да и к чему? Потом самоубийцу похоронят по-людски: с муллой и молитвами, и те же уважаемые люди с сокрушенным видом будут сидеть на корточках у свежей могилы...

Ритуалы и приличия в ауле — вещь крайне важная. Безнаказанно оскорбить человека можно, но только по праву сильного. Ошибок тут не прощают. Вот почему, когда пьяный Канат, узнавший, что стал отцом, вламывается во двор к начальнику местной милиции и с бранью требует машину, чтобы ехать в роддом, милиционер честно предупреждает Амана, что из-под земли вытащит и посадит его брата. И Аман не может ничего сделать. Мент, конечно, на содержании у Старика, но он — уважаемый человек, у него есть статус и власть, а Канат — никто, чужой: приехал-уехал... Сила человека в его встроенности в здешний порядок, вне этого порядка личность — ничто, полный ноль.

Средоточие местной полукриминальной экономики — большой щелястый сарай, заваленный мягкими тюками, где Аман, сидя за обшарпанным столом и лениво записывая операции в конторскую книгу, ведет скупку шерсти у чабанов. Шерсть тут — единственный товар и единственный источник дохода. Кордоны на дорогах охраняют Аксуат от китайских торговцев, способных вздуть цены. Продать шерсть можно только Старiku и за те деньги, какие дадут. Скупщики надувают чабанов, отказываясь приобретать сырье и мухлюя с весами. Чабаны надувают скупщиков, подсаживая в машину с шерстью какого-нибудь десятипудового придурка, который, будучи обнаруженным, виновато отряхиваясь, покорно вылезает из кузова. Обман никого не удивляет, он в порядке вещей. Привычной, незамечаемой ложью пропитано все — семейная жизнь, денежные дела, социальные отношения...

Этот мир, где под покровом патриархальной семейственности процветают повальный промискуитет и проституция, где экономика подменена крепостной зависимостью, а закон — круговой порукой, скреплен только циничным насилием и способен более-менее устойчиво существовать лишь в условиях полной замкнутости, закрытости от внешних вторжений. Ксенофобия здесь сродни инстинкту самосохранения. Неосознаваемая ненависть к «чужому» в крови у каждого. И постепенно Жанна, тихая и безответная, как воробей, почти не высывающая носа из дома и лишь изредка пробегающая через двор, неловко семеня в короткой дубленке и городских ботинках, становится в ауле предметом неутраченной женской злобы и глумливого мужского внимания. Почему местные парни целыми днями торчат у Амана в доме, а его подручный Ерболат (Ерболат Оспанкулов) по ночам швыряет в окна камнями, не совсем понятно. Зато вполне объяснима ревность, которой пылает невеста Амана — дочь Старика (Гульназит Омарова). Жанна заняла непредназначенное ей место хозяйки дома, она «не умеет разговаривать», она по-другому одевается, и, главное, она небезразлична Аману, который не спешит выгнать ее, несмотря на требования своей невесты. Явно заневестившаяся перезрелая красавица пытается наложить на себя руки, после чего уже сам Старик ясно намекает Аману, что Жанне не место в ауле. Но Аман все еще тщится поступать по собственному разумению, не понимая, что обречен.

Его «ломают» холодно, тупо и неумолимо: лишают должности, положения, денег, отбирают невесту, которую Старик теперь хочет выдать за Ерболата. Попытка объясниться с хозяином заканчивается сценой унижительного избиения непокорного у ворот старикова дома. Этот кульминационный эпизод — первая за весь фильм сцена прямого насилия — решается, как и большинство прочих, на общем плане: где-то в глубине несколько дюжих парней бьют Амана, умоляющего выслушать его; на переднем плане Старик в темных очках, довольный, греется на солнышке с невозмутимостью «крестного отца». Свое низвержение с высот власти Аман принимает почти как должное, с редкой покорностью и апатией. Необходима вторая кульминация — приезд арестованного Каната под стражей, предпринятая им попытка позорного бегства, отчаянная потасовка братьев в каком-то заброшенном доме с зияющими окнами, чтобы до Амана наконец дошло: в мире, его окружающем, семейные связи, долг, любовь ничего не

значат. Каждый сам за себя, и все жертвы, принесенные им, напрасны. Сорвав зло на Жанне, высказав ей в лицо, что она никому не нужна, что все ее ненавидят и сам он терпел ее только из жалости, Аман отправляет невестку с младенцем в город.

Это запоздалое «прозрение» поражает не меньше, чем жестокость расправы над героем, несоизмеримая с тяжестью «проступка». Логику событий Аман постигает только тогда, когда сюжет, в сущности, уже завершен. В его действиях не было никакого сознательного вызова, открытого противостояния. Просто человек оказался в нестандартной ситуации, заставившей его действовать вразрез с установками социума; и достаточно было слабого шевеления неподконтрольной муравейнику человечности, чтобы лавина жестокости обрушилась и раздавила героя.

Фильм игнорирует все привычные драматургические схемы: не получает развития ни предполагаемый любовный треугольник Канат — Жанна — Аман, ни другой треугольник: Жанна — Аман — невеста Амана. Казавшийся сильным и положительным герой, рискнувший встать на сторону беззащитной женщины и ребенка, сдает позиции без боя, а пафос драматического противостояния растворяется в отчужденной интонации наблюдения. Система нарушенных стереотипов сюжетосложения образует странную смысловую конструкцию, отражающую закономерности общества, впавшего в анабиоз. Здесь все живут как живут, безотчетно плывя по течению; индивидуальные чувства и мотивы поступков почти не проявлены, в то время как законы социума, последовательно уничтожающего всякого, кто позволит себе хоть чуть-чуть отбиться от стада, действуют наглядно и жестко — с неумолимостью рока.

Это общество вполне тоталитарно по своей природе. Только вакантное место идеологии тут занимают обломки традиций и ритуалов, былой пафос централизации подменен построением властной пирамиды в каждом отдельно взятом улусе, а подавление личности, ксенофобия, насилие и жестокость возникают не как следствие планомерной реализации какой-либо каннибальской «программы», но произрастают сами собой, естественно и неизбежно на почве тотальной лжи, человеческой немощи и духовной нищеты.

Пытаясь хоть что-то противопоставить этой неумолимой силе энтропии, режиссер вводит в свой фильм тему кино как способа художественной рефлексии и осмысления здешней жизни. Апрымов появляется на экране в образе студента-третьекурсника, снимающего в ауле фильм «Двое ехали на мотоцикле». Съемки фильма — маргинальный мотив, ничего не меняющий в развитии основного сюжета. Но эпизод репетиции, где Аман, вполне убедительный в форме милиционера, ведет допрос какого-то старика, севшего пьяным за руль, предлагает автоописание творческого метода Апрымова. В его фильмах происходит определенного рода смещение до боли знакомой автору документальной реальности, создается некий условный рельеф, вылепленный из настоящей, подлинной почвы. У персонажей и исполнителей один и тот же опыт, единые корни, общая психофизика, обусловленная множеством не вошедших в картину событий, реакций, происшествий... И эта подлинная органика, включенная в придуманную, срежиссированную реальность, становится средством не просто тавтологического отражения, но способом выражения смысла, который доступен автору и недоступен героям.

И нельзя не признать, что этот метод приносит свои плоды, возвращая нас к подножной эмпирике тех печальных процессов, которые разворачиваются повсеместно на пространстве бывшей империи, но не улавливаются зашоренным, замыленным глазом столичных наблюдателей. Аксуат, каким он предстает в картине, — поразительно точная модель того самого постсоветского автаркизма, угрозой которого изо дня в день пугают нас газетчики и тележурналисты. Фильм о глухой казахской провинции, сделанный в эстетике крайнего минимализма, снятый в основном на общих планах почти неподвижной камерой, разграниченный непрофессиональными исполнителями на фоне документальных фактур, показывает всю банальность и обыденность истоков провинциального, самозарождающегося фашизма — этого хаоса, охваченного ледяной коростой насилия на фоне катастрофического истощения в обществе сил созидания, творчества, роста, развития и любви.

Был ли мальчик?

Имя героя Бешкемпир, ставшее названием картины, означает в переводе с киргизского «Пять старух». Здешний обычай велит, чтобы ритуал усыновления сотворили пять старых женщин. Этот обряд-пролог снят сверху и в цвете, вызывая в памяти столь же цветистые кадры из фильмов Махмалбафа, если иметь в виду его «Габбех» или не слишком удачное, на мой взгляд, «Молчание». Художественная ориентация (orient — восток) Актана Абдыкалыкова та же, что и у названной иранской знаменитости. «Бешкемпир» — фильм черно-белый, слегка стилизованный под документ (режиссер начинал как документалист очень неплохим фильмом «Бежала собака», где показал мир с точки зрения бродячего пса). Пролог и несколько первых кадров вполне определяют стилистику и содержание «Бешкемпира». Как сказано в аннотации, «привычный и беззаботный мир подростка рушится жестоким и неожиданным открытием: в своей семье он — приемыш».

Насчет того, что «рушится мир», сказано сильно. Но мир фильма скорее внешний, чем внутренний, и чтобы показать, как он рушится в детской душе, нужны несколько иные поэтические средства. Коли уж о том зашла речь, я знаю только одного автора, на современном уровне освоившего тему «гностического шока» (термин мой. — В.М.), — Виктора Пелевина, в прозе которого герой и вместе с ним читатель часто открывают для себя, что мир совсем не таков, каким представлялся. В «Бешкемпире» же работает иная стратегия: устойчивый мир поколеблен, но равновесие восстанавливается. Юный герой преодолевает сомнения в кровном родстве с приемными родителями, когда внезапно умирает названная бабушка. Главным оказывается не кровь, а любовь. Безусловность этой любви и острое ощущение «близости близких» в момент первой утраты становится инициацией героя.

Абдыкалыков живет и работает в Киргизии, но стилистически он примыкает к «новой казахской волне». Я сочувственно отношусь к «волне». Она обновила наше мировосприятие, промыв чистой водой засыпанные совковой пылью глаза. Но, пересмотрев на МКФ «Евразия» в прошлом го-



«Бешкемпир»

Авторы сценария А.Абдыкалыков, М.Саруулу

Режиссер А.Абдыкалыков

Оператор Х.Кыдыралиев

Художник Э.Тилеков

Композитор Н.Нышанов

Звукооператор Б.Ниязалиев, Г.Садыкова

В ролях: М.Абдыкалаков, А.Имашева, А.Абылкасымов,

Б.Жылкичиев

«Кыргызфильм», «НОЕ продуксьон»

Киргизия — Франция

1998

ду картины Шинарбаева, Апрымова, Каракулова, Омирбаева и Карпыкова (культуру нугмановскую «Иглу» я пересматривать не стал), должен сказать, что радикального обновления кинематографа они все-таки не принесли. Будучи европеизованными и вполне насмотренными людьми, режиссеры не смогли удержаться от вестернизации базовых принципов мировосприятия. Но если для жизни Евразия лучше (цивилизованней) Азиопы, то для кино азиопский менталитет может оказаться — и оказывается — продуктивнее евразийского. Совмещение азиатского взгляда на жизнь и европейской предкамерной реальности интересней азиатской жизни, поданной в европейском ракурсе. Тот же Пелевин, у которого суфий сотрудничает с софистом, дает весьма успешный пример такой интерференции, не говоря уже о том, что пустынные пески Внутренней Монголии¹ много привлекательней реальных монгольских степей (из очень милой моему сердцу «Урги»), ледяных просторов Северного Казахстана и каракумских барханов.

Абдыкалыков берет классический (в том числе для психоанализа) сюжет «подмена родителей — подмена ребенка», обычно порождаемый логикой «они меня обижают — они мне чужие — меня подменили», и разворачивает его в нарочито наивном повествовании, обусловленном восприятием подростка. «Обрушение мира» проявляется в повышенной нервозности, подозрительности (к приемным родителям) и драчливости героя, а кончается тем, что он задает трепку главному обидчику, раскрывшему тайну его происхождения. Решение экзистенциальных проблем, возникших вследствие избыточного знания о себе, методом прямого физического воздействия на поставщиков этого знания, конечно, не является сугубо восточным обычаем, но, как бы это поделикатнее выразиться, общечеловеческая ценность такого пути преобразования мира (и утверждения себя в нем) для нас не слишком релевантна.

Фильм течет в русле традиционного рассказа о босоногом детстве. Вспоминаются то Сатъяджит Рей, то Агишев с Ишмухамедовым («Нежность»), а из недавнего времени — Талгат Теменов («Волчонок среди людей») и Сатыбалды Нарымбетов («Жизнеописание юного аккордеониста»). А если двинуться к истокам, вспомнится вся «новая волна» с ее эстетическим культом необязательности и непреднамеренности, якобы подражающих естественному течению жизни.

Фильм насквозь вторичен, это вовсе не недостаток — в нем есть «дыхание жизни», есть искренность и исповедальность. И отчего бы человеку не быть искренним, вспоминая свои детские годы? Картина трогает, будоражит память. Я сам с четырех до одиннадцати лет жил в похожей среде на окраине Махачкалы близ кумыкского аула Тарки, где нынче стоит камень в честь Арсения и Андрея Тарковских (чей отдаленный предок Мехмет III, если верить дагестанским генеалогическим разысканиям, похоронен неподалеку под каменной стелой, покрытой арабской вязью), и поэтому смотрел «Бешкемпир» с чувством узнавания. Могу свидетельствовать, что эпизод с песчаной куклой не выдумка, а самая что ни на есть правда жизни. Я неоднократно наблюдал близ «канавы» и «бассейки» — так называются мутный канал имени какого-то там «летия» Октября и искусственный водоем с песчаным берегом, — как пацаны лепили из мокрого песка барельеф женщины с раздвинутыми ногами, проделывали углубление, понукали свои орудия и по очереди имитировали совокупление с куклой. Конечно, мое либидо не осталось равнодушным и к киноимитации, но этот факт моей биографии все-таки не влияет на оценку фильма в смысле повышения. А члены фестивальных жюри восприняли этот, как видно, экзотический для них опыт с гораздо большим энтузиазмом.

В чем тут дело? Почему взгляд изнутри не столь восторжен, как взгляд извне, со стороны?

Кто знаком с программами международных фестивалей «молодого кино», знает, что на каждом из них почти непременно попадется один, а то и несколько фильмов, снятых начинающими западными режиссерами, которые спешат поделиться своим достаточно стандартным опытом. Сколько я их видел, и все они казались мне частями одного бесконечного чернушного сериала. Те же герои-отморозки, те же грязные улицы и те же драки, снятые ручной камерой как бы с точки зрения участника, пара убийств, непременно ширяние и смерть бедняги от overdозы.

Похоже, что и западной публике все это надоело, поскольку ни одна из подобных лент, насколько я помню, призов не получала. Но как только в конкурсе ока-

¹ Образ из «Чапаева и Пустоты» В.Пелевина.

зывается восточный фильм, пусть столь же предсказуемый, но использующий ориентальные фактуры, сочетающий «колер локаль» с западным нарративом да еще и необделенный профессиональной культурой, одна из премий гарантирована.

Если отвлечься от деталей и приводящих обстоятельств, каковые всегда имеют место, общая причина подобного выбора состоит в том, что смена места действия, сопряженная с изменением национального колорита, сама по себе способна осадить «житейскую муть»², столь неприятную в «родном» материале, выдать материал за форму и тем самым произвести эффект остраннения и катарсический эффект. Так что нынешняя мода на восточное кино не является объяснением феномена «Бешкемпира» и целой парадигмы аналогичных картин, поскольку сама объясняется вышеописанным механизмом. И на классический вопрос: «А был ли мальчик?» (в последний раз задававшийся в нашей критике в связи с «Плюмбумом») — можно дать классический ответ: «Никакого мальчика не было». Ибо лирическая стихия фильма снимает заявленные в данном сюжете экзистенциальные проблемы. И это не труд души взрослеющего мальчика, потерявшего любимую бабушку, а воля автора — режиссера, которому всецело принадлежит открытый на экране мир.

² «Житейская муть» — термин Л.С.Выготского, чья «Психология искусства» до сих пор не утратила своего значения. Катарсис, то есть очищение аффектом, по Выготскому, происходит вследствие того, что форма снимает (в гегелевском смысле) эмоциональное впечатление от материала.

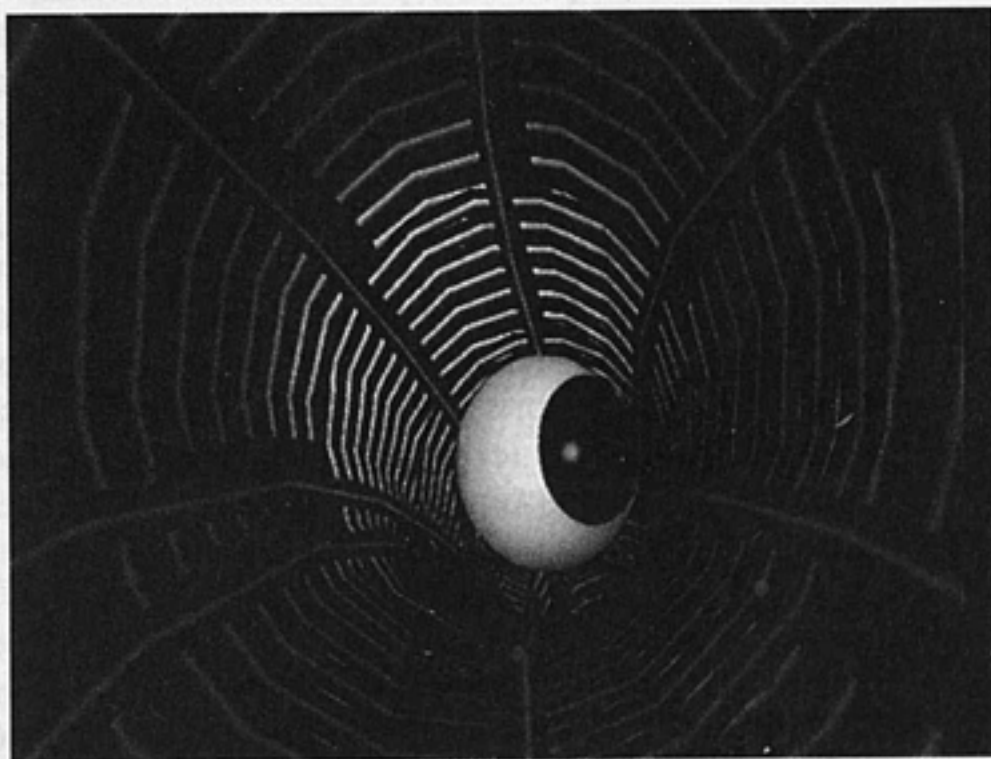
О.ГОРНОСТАЕВА

Абсолютно из России

На кинофестивале в Екатеринбурге автор «Абсолютно из ничего» удостоился, как всегда, приза за развитие кинематографического языка и получил особую награду «за художественную иронию и юмор».

Ничего себе юмор и ирония по поводу конца света. Фильм же об этом. Из «пустынных волн» на берег выкатывается пустая катушка... Из отдельных фрагментов человеческого лица, как фоторобот, подбирается чей-то портрет... Бесконечно взлетают старинные каркасные самолетики-бипланы, а за ними разбегается и даже почти взлетает странный персонаж в пиджачной паре и противогазе... Множество невероятно сложных зрительных образов и простенькая история персонажа с именем Семен Семеныч...

К апокалиптическим образам Кобрин все привыкли. Еще в 70-е и 80-е годы в картинах этого режиссера, казалось бы, самых утилитарно-прикладных — учебных, пугали клубящиеся над пустынными обесчелоченными пространства-



«Абсолютно из ничего»

Автор сценария Л.Тарнорудер

Режиссер В.Кобрин

Операторы М.Камионский, В.Иванов

Композитор Е.Кадимский

Звукооператор Л.Шутова

«Центрнаучфильм»

Россия

1998

ми облака, разнимающиеся на отдельные органы тела, потустороннее пламя... Шокировали и угнетали тогда не только сами эти странные видения режиссера учебного кино, но и догадки, что это все не случайно, что это предвидения и предсказания.

В «Основах квантовой механики» у Кобрин мелкали рулетки, превращались в револьверы и стреляли, стреляли... Сегодня это знакомо нам по ТВ и газетам: «русская рулетка» стала одним из ключевых образов нашей жизни. Пару десятков лет назад мы и слова-то такого не слыхали — «наркомания», а услышав, соотносили его с чьим-то «загниванием». А в учебных фильмах Кобрин по заказу Минвуза СССР уже тогда извивались в шприцах живые пиявки и переползали лезвие бритвы голые улитки. Сейчас наркоманы — в каждом подъезде.

Сегодня мы улыбаемся, даже смеемся над кадрами «Абсолютно из ничего»... Сам Кобрин отшучивается: дескать, просто денег не было абсолютно и фильм рождался из ничего. Если бы не друзья-физики из МГУ, пробившие хоть какие-то копейки, картины бы не было.

Между тем это своего рода продолжение сериала. «Гомопарадоксум», «Гомопарадоксум-2», «Гомопарадоксум-3» и теперь вот — «Абсолютно из ничего». Начинается рассказ с того, что еще в 1974 году советские ученые, желая вступить в контакт с братьями по разуму, отправили в необъятные просторы вселенной некое радиосообщение. За пятнадцать лет, говорится в фильме, с 1974 по 1989 год никто из космоса на сообщение землян не прореагировал. Почему же тогда на адресованное внеземным цивилизациям послание откликнулся Кобрин? И почему все десять лет он так упорно все возвращается и возвращается к этой теме?

Дело в том, что сообщение в «никуда» содержало в себе попытку ученых дать в самой емкой форме — в картинке и числе — информацию о том, что такое человек. Вот эта-то информация и заставила Кобрин задуматься. Тогда, в 1989 году, в фильме «Гомопарадоксум» он не соглашался с дарвинистским определением «голая обезьяна». Опровергал и тезис о «разумности» («гомо сапиенс») и настаивал, что человек — существо необъяснимое, непредсказуемое, парадоксальное.

Вот и «Абсолютно из ничего» о том же: о человеке и о том, чем он стал сегодня, что с его бессмертной душой сделалось...

Итак, рассказывает за кадром режиссер Андрей Герасимов, бессменный «диктор» кобринских картин, за четверть века из глубины космоса никто не откликнулся на информацию, посланную в 1974 году, зато на фильм 1989 года пришел ответ... из Ростова-на-Дону от некоего Семен Семеныча, бросившего курить и занятого теперь размышлениями глобальными.

Подобно многим теоретикам, Семен Семеныч не любит женщин и контактам с ними предпочитает контакты с внеземными цивилизациями. Самостоятельно придя к мысли, что планета Земля — всего лишь колыбель человечества, Семен Семеныч и предлагает покинуть эту колыбель, используя бесплатную энергию комет и астероидов. Расселяясь же в необозримых космических пространствах, человечеству, естественно, придется поучаствовать в процессе размножения. Тотальная феминизация общества Семен Семеныча настораживает, и он находит гениально простой способ воспроизводства населения без участия в этом деле женщин.

Появляются в изображении бесконечные «ХУ» — «икс — игрек». Семен Семеныч обнаружил икс- и игрекхромосомы в наборе генов мужской особи. Дальше уже — дело техники. На Луне Семен Семеныч увидел собственный портрет. И одновременно то самое, сложенное из различных фрагментов путем бесконечных смен усов, носов и глаз лицо становится, наконец-то, узнаваемым. Это автор эволюционной теории. «Дарвин-сын», — подписывает Кобрин.

Посредством этого до невозможности узнаваемого Семен Семеныча и задается главный вопрос и получается главный ответ. «Дурак, конец света давно произошел, ты просто его не заметил. Б. по разуму», — читаем мы «космическое» сообщение...

Смешно? Там много еще чего смешного... Кобрин и сам сознается, что шутит. Портреты Семен Семеныча и его супруги с котом — всего-то-навсего фо-

тографии давнишних соседей по двору дома, снесенного лет тридцать назад, и вся эта история — юмор, одним словом.

У нас в стране вообще все юмор: и город Глупов, и город Градов... И над градоначальниками смеемся, и над собой, когда каналы в лопухах рыть начинаем. Роем и смеемся. А потом вдруг спохватимся, что то ли Салтыков-Щедрин, то ли Платонов на все это уже намекали... с юмором.

А почему, интересно, все пейзажи в «Абсолютно из ничего» сняты близ бывшего Кёнигсберга, нынешнего Калининграда? В километре от могилы Иммануила Канта — великого агностика... Форты разбитые... Янтарные берега и проржавевшие плавсредства... «Случайность, случайность, смешная случайность, — шутит Кобрин, — просто пригласили туда отдохнуть...» Бывшая Восточная Пруссия. Бывший Советский Союз. Сегодняшняя... свободная экономическая зона?

На одном дыхании за какие-то три месяца и за «пять копеек», как говорит сам Кобрин, сделана эта невероятно сложная по образному строю и смысловому богатству картина. Нищета, разруха и заброшенность «достали» в тот момент даже ко всему привыкшего и ни на что не надеющегося режиссера. Он впервые обратился с письменной петицией к начальству. Нет смысла пересказывать то, на что он сетовал тогда. Сегодня ситуация в отечественном кинематографе стала, увы, еще хуже. А разве только в кинематографе? Многим кажется, что не только от русского кино, но и вообще от всей России не осталось абсолютно ничего.

Все так же кошмарно налезает друг на друга загадочно загроможденные кобринские картинки. Все так же пугают они нас и заставляют поежиться. Кобрин остается Кобриным. И все же...

Уж очень напоминает Семен Семеныч то кого-то из «трудящихся», писавших письма в газеты недавнего времени, то булгаковского Полиграфа Полиграфовича, то героев М.Зощенко.

Этот фильм поставил Кобрин в ряд классических русских сатириков. Похоже, что, оставаясь все тем же кинематографическим Хлебниковым, Кобрин вдруг оказался на самой что ни на есть столбовой дорожке отечественной культурной традиции.

Чудеса случаются в нашей жизни не так уж редко. Не всем дано, однако, их увидеть. У Брейгеля тоже Икар летит себе, а люди своими делами заняты. И от Чаплина в «Абсолютно из ничего» не только музыкальные отрывки.

Когда на конец света намекает «Титаник», а на живущую еще надежду «Сибирский цирюльник» — это ярко, глобально, это все видят и все понимают. На этом фоне короткий смешок Кобрин незаметен. Может быть, никто не заметит и этот маленький фильм, с юмором сообщающий нам, что мы даже и конец света прозевали.

— А братьев по разуму, — говорит Кобрин, — надо искать не в чужих галактиках и иных мирах, а здесь и теперь...

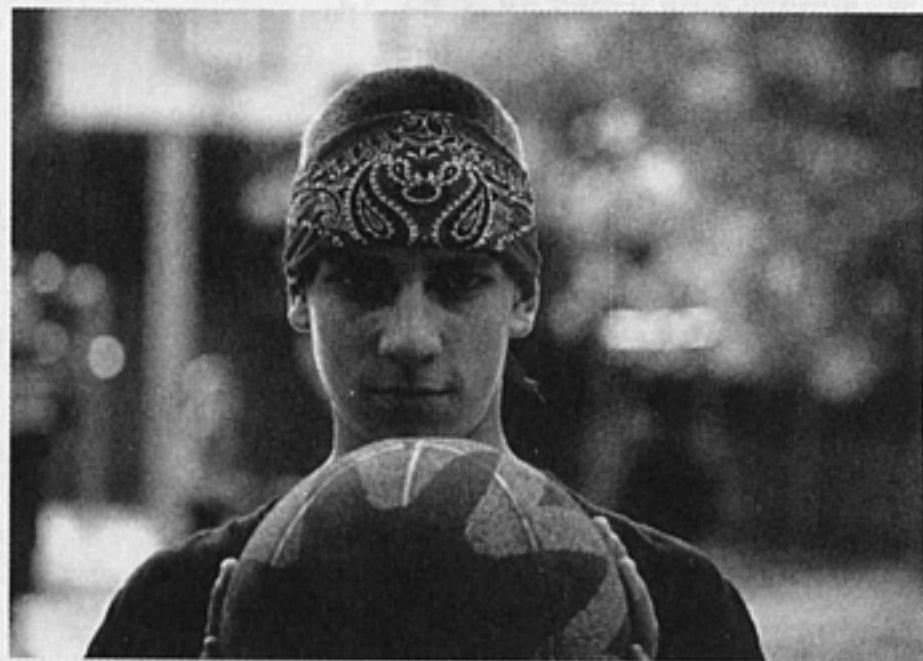
Семь лет — один ответ

Один из самых известных российских документалистов Сергей Мирошниченко («Госпожа Тундра», «А прошлое кажется сном...», «Убийство императора. Версии») выпустил вторую серию своего «фильма длиною в жизнь», который делается в рамках большого международного проекта, где работают несколько режиссеров под руководством Майкла Аптеда. Героями первой части проекта — фильма «От семи и старше», снятого в 1990 году, были семилетние тогда советские дети из разных регионов СССР. Герои второй — «Четырнадцатилетние. Рожденные в СССР» — те же дети в 1997 году. Героями третьей будут они же в двадцать один год, затем в двадцать восемь и т.д.

В чем-то близкий фильм — «Среда. 19.7.1961» — сделал в 1996 году Виктор Косаковский, снявший около семидесяти своих ровесников, которые родились в Ленинграде в один и тот же день с ним. Закончил свой фильм «Частные хроники. Монолог» и Виталий Манский, использовавший материал любительских съемок, герой которых, родившийся за день до полета Гагарина, вспоминает за кадром свою жизнь. Героем всех трех картин является, по сути дела, поколение, но у Манского образ поколения сконцентрирован в одном персонаже, у Косаковского — представлен в лицах, отобранных автором, у Мирошниченко — иллюзия объективности, образ как бы независимый от определенной авторской установки.

Съемки «Четырнадцатилетних...» готовились долго, но были проведены в короткие сроки — группа прилетала к одному из подростков, снимала примерно час и отправлялась к следующему. Поскольку в фильме двадцать персонажей, а идет он девяносто минут, на каждого приходится в среднем по 4,5 минуты, то есть 7,5 процента наличного материала, то монтаж представлял трудность едва ли не большую, чем съемочный процесс.

Труд был не напрасным — фильм контрастен, динамичен, разнообразен по настроению, а смотрится на одном дыхании. Мирошниченко строит вторую серию как череду ответов подростков на общие для всех вопросы. Для сопоставления прошлого и настоящего иногда вставляются кадры из первой серии. Закадровый английский текст читает Роберт



«Четырнадцатилетние. Рожденные в СССР»

Автор сценария и режиссер С.Мирошниченко
Операторы В.Сачков, Ю.Ермолин
Звукооператор А.Веселкин
Композитор С.Сидельников
«Гранада телевижн» для Би-Би-Си
Великобритания
1998

Карлайл. В лаконичном авторском тексте господствует предельная отстраненность — только необходимые пояснения с сугубо беспристрастной информацией о героях и известных событиях из жизни страны. Интервьюер (сам режиссер) обсуждает с героями самые общие темы — распад СССР, рынок, свобода, смерть, любовь, вера, мораль, будущее. Вопросы корректны, доброжелательны и ненавязчивы, а герои кажутся вполне искренними в своих ответах. Ощущения фальши, которое было доминирующим во множестве «репрезентативных» советских документальных картин, здесь нет — напротив, возникает впечатление «момента истины», к которому режиссер подвел участников фильма.

«Отличие режиссера-неигровика от режиссера-игровика заключается в том, что один слышит других, а другой одного себя», — говорит Мирошниченко. По мере развития картины герои настолько приближаются к зрителю, что кажутся хорошо знакомыми тебе людьми, и невольно пытаешься представить себе их дальнейшую жизнь, так что просмотр каждой следующей серии всегда будет сопровождаться сравнением твоих зрительских ощущений и ожиданий, вызванных предыдущей.

В четырнадцать лет человек «еще ребенок и уже взрослый» — или «уже не ребенок, но еще не взрослый», и от того, как его воспринимать в этом возрасте, многое зависит. Географический разброс в картине с самого начала был велик, но все ее персонажи жили в одной стране — кто в Москве, кто в Питере, кто на Байкале, кто в Средней Азии, кто на Кавказе, кто в Прибалтике... С распадом СССР разброс стал политико-географическим, плюс к тому кто-то из героев оказался в Израиле, кто-то в Америке. Семь лет назад все были одинаково трогательными детьми и трудно было сказать, каким станет каждый. В четырнадцать лет они разительно отличаются друг от друга, и будущее того или иного подростка предопределено и многое читается на их лицах. «К сожалению, читается» — хочется порой добавить. Различен их образовательный уровень, проявляющийся в словарном запасе и ненавязчиво подчеркнутый тем, что у одного в комнате — книжные полки до потолка, а у другого — коллекция сигаретных коробок и пивных банок.

Различны судьбы. Поразительно признание близнецов, брата и сестры, которым в СССР говорили: «Евреи, убирайтесь в свой Израиль», а в Израиле говорят: «Русские, убирайтесь в свою Россию». Поразительна участь мальчишки-детдомовца, которого в первой части фильма увидела американская чета и после долгих хлопот усыновила, затем фактически бросила, после чего его усыновила вторая американская семья. Поразителен рассказ двух других близнецов о смерти отца — в этом рассказе слышишь много больше, чем говорят слова. Поразительно, как относятся юные герои фильма к тому главному событию, которое до сих пор не дает покоя миллионам взрослых, к распаду СССР. Для тех, кто ненавидел империю, это была нечаянная радость, для тех, кто был ее верноподданным, — трагедия жизни. А четырнадцатилетний киргизский подросток вообще не знает, что такое СССР.

Как и во всякой значительной картине, многие из рассказанных режиссеру историй остались за кадром. По словам Мирошниченко, фильм в авторской версии был жестче — в частности, герои очень резко высказывались о родителях и о старшем поколении вообще, но английские продюсеры потребовали его смягчить, скорректировав для показа в разных странах.

«Свобода — это когда забываешь отчество тирана», — писал Бродский, давший нам не меньше вечных формул, чем Пушкин. Для живущих в России героев картины распад Советского Союза вообще не событие. Им ни жарко, ни холодно оттого, что республики СССР стали самостоятельными государствами. Кстати, о свободе. «Свобода — это когда можешь делать что хочешь, как хочешь и с кем хочешь», «Свобода — это испытание, такое же, как огонь, вода и медные трубы, и более легкое для личности, чем для общества». Недурно для четырнадцатилетних, не правда ли?

Остается надеяться, что герои доживут до семидесяти, а режиссер как минимум до ста и снимет одиннадцатую серию в 2060 году. Эпиграф можно предложить уже сейчас: «Родился я мальчишкой в большом СССР, застал я перестройку, но не был пионер...»

КОММЕНТАРИИ

[illegible]

В. ЧЕРНЫХ

Ночная сестра

Я лежал в больнице с очередным осенним приступом язвы. За год, что я не был в больнице, в отделении появилась новая медицинская сестра, лет восемнадцати, наверное, только что окончила медицинское училище.

Высокая, русоволосая, светлоглазая, она носила халат, открывающий половину загорелой за лето спины. Халат так туго обтягивал ее, что даже неопытный мужской глаз мог бы определить: под халатом нет ни лифчика, ни майки, а может быть, даже и трусиков.

Потом, когда мы не то чтобы подружились, но она часто заходила ко мне в палату, включала кипятильник и мы пили чай, я спросил:

— Ты что, под халат даже трусики не надеваешь?

— Конечно, не надеваю. Когда под халатом ничего нет, все мужики тащатся. Ты заметил, как они по утрам выползают из своих палат и ждут моего прихода. А я иду по коридору, как модель по подиуму. Все смотрят только на меня.

— И тебе нравится?

— Конечно!

У меня неинтеллигентная привычка всем моложе меня говорить «ты», но я очень не люблю, когда молодые мне тыкают. Но с тем, что она говорила мне «ты», я смирился, и мне это почему-то даже нравилось, она вроде приблизила меня к себе, хотя разница в возрасте у нас была больше тридцати лет.

Чуть ли не в первое дежурство она рассказала всю свою жизнь. Вместе с матерью и сыном, которому полтора года, живет в коммунальной квартире. Мать получает сто пятьдесят рублей, она девяносто, у нее еще полставки уборщицы.

— Тоска, — сказала она, закончив свой рассказ.

— Почему?

— А выхода нет. Мы не можем даже накопить денег на цветной телевизор. Это разве жизнь: копить, копить, копить... Я полгода откладывала деньги, чтобы купить себе зимние сапоги. Тоска...

— Выйдешь замуж, и все переменится.

— Чтобы выйти замуж, надо чтобы на тебя обратили внимание. Надо быть модной. В хорошей одежде, хорошей обуви, с хорошим макияжем.

— На тебя обращают внимание и с минимумом одежды.

— Это так... Для поддержания настроения. Моя подруга говорит: знаешь, почему с нами знакомятся только шелупонь? Потому что мы ездим в метро под землей. А настоящие мужики по земле на собственных автомобилях. Наши пути не пересекаются.

Я ей тогда возразил:

— Перестань. У тебя в коридоре пересекаются все.

— А из кого выбирать? — сказала она. — Умные, богатые и при должностях

лечатся не у нас, а в ведомственных больницах, а самые крутые — в четвертом управлении, в «кремлевке». Я пыталась туда устроиться. Не прошла по анкете. Полы паркетные, врачи анкетные. И не только врачи, но и медсестры тоже. Я заполнила анкету, очень подробную. А у меня отец пять лет уже в лагере тянет — бригадира отлупил. Мать на обувной фабрике каблуки к подметкам на прессе пришпандоривает. Ей после смены надо обязательно сто пятьдесят или пару бутылок пива хотя бы. Я ведь про пиво в анкете не писала, а меня спросили: что, ваша мать — алкоголичка? Значит, проверяли. Для таких, как я, выхода нет.

Я уже не помню, какие ей давал советы, наверное, расхожие, которые всегда легко давать и всегда трудно выполнить. Уходя, я подарил ей журнал «Кино-сценарии», в котором был опубликован один из моих рассказов. Было это в 1988 году.

Через десять лет с очередным осенним обострением язвы я лег на три дня в престижную платную клинику. Я занял палату с телевизором, телефоном, туалетом и душем.

За десять лет многое изменилось. Я платил и получал все необходимое. Но я на всю жизнь запомнил, как некогда Л.Кулиджанов подписал прошение на имя заместителя начальника четвертого медицинского управления с просьбой, чтобы он разрешил приобрести в их аптеке драматургам В.Черных и А.Гельману тагомед, тогда новое сильнодействующее лекарство для заживления язвы. Нам отказали. Чтобы не забывались. Можете получать положенные вам игрушки: государственные премии, звания заслуженных деятелей, но лекарства и хорошая еда положены только партийной номенклатуре. Я помню мгновенно вспыхнувшую ярость, почти классовую. Именно тогда возник замысел фильма «Любовь с привилегиями», снятого через несколько лет с замечательным актерским дуэтом Л.Полищук — В.Тихонов. Каждый, как может, рассчитывается за нанесенные обиды.

Теперь, когда я сам платил за лечение, мною весь день занимались десятки специалистов, а вечером в палату вошла ночная медсестра. Я чуть было не принял ее за дежурного врача, но «врачихи», даже самые молодые, не позволяли себе таких коротких халатов. Это был даже не халат, а нечто похожее на куртку, в каких занимаются восточными единоборствами. Короткая модная стрижка, безупречный макияж. Я ее не узнал, даже когда она улыбнулась и сказала:

— Здравствуй, учитель! Я найду попозже, попьем чайку, — пообещала она и вышла.

И я вспомнил. Перемены были разительны. За десять лет она превратилась в красивую, уверенную, ухоженную женщину. Значит, ей все-таки повезло.

Она вернулась в палату с коробкой хорошего английского чая, крекерами и каким-то особенным мармеладом. Вскипятила воду, заварила чай и села в кресло напротив меня.

— Расскажи о себе, — попросил я.

— У меня все замечательно. Купила квартиру, двухкомнатную пока, в доме улучшенной планировки. Машина — «Фольксваген-Гольф», сама пригнала из Германии. Сыну двенадцать лет.

— А кто благодетель? Занимается бизнесом?

— Их несколько.

— Сколько «несколько»?

— Пятеро. Пожалуй, четверо, один разорился, ему сейчас не до меня. А тебе я очень благодарна. Это ты меня всему научил.

По моему молчанию она поняла, что я не могу совместить прошлое с настоящим.

— Помнишь, — напомнила она, — я тебе рассказывала, у меня тогда парень был из дальнотранспортников «Совавтотранса»? Он мотался по всей Европе и привозил всякие кофточки, юбочки с распродаж, а мне были нужны джинсы фирменные, у меня не было дубленки. Помнишь, что ты мне посоветовал?

Я не помнил.

— Скажи ему прямо: мне нужны джинсы. Запиши размер и название фирмы.

— А если он обидится?

— Забудь про него. Дураки бесперспективны. Привезет кто-то другой.

— А еще я тебя спрашивала, почему в зарубежных фильмах и романах мужчины содержат женщин, покупают им машины, шубы, снимают квартиры, а у нас плитка шоколада и портвейн «Ливадия»?

— Потому что советские мужики нищие, — вспомнил я. — Почти все живут на мизерные зарплаты. Вот когда появятся богатые...

— И они довольно быстро появились. Ты лежал в 88-м году, уже было совсем плохо, а в 91-м — полный обвал. У нас с матерью пропал даже тот мизер, который мы отложили. Потом уже мне один умный друг объяснил: в этой стране ничего нельзя рассчитать. Может быть все: инфляция, поменяют деньги, запретят валюту. Кстати, ты где держишь свои деньги?

— В коммерческих банках.

— Забери. Положи за рубежом. Все идет к тому, что будет большой обвал.

Я не поверил ей, но через десять месяцев после нашего разговора, в августе 1998-го, этот обвал произошел.

— Но ведь могут запретить и выезды за рубеж, — не согласился я с нею тогда.

— Я открыла счет в Праге. В Чехию выезды не запретят.

— Почему?

— Я отдыхала со своим другом в Карловых Варах. На улицах слышна в основном русская и татарская речь.

— А почему татарская?

— Шаймиев купил несколько санаториев для своих татар. Чехи никогда не откажутся от валюты, которую мы им платим за их воду и горный воздух.

— Ты очень поумнела. Это от своих друзей?

— И от друзей, конечно. Но ты был моим первым учителем. Помнишь, ты говорил: анализируй, слушай. Люди любят, когда их слушают. Когда на улицах появились «Мерседесы» и джипы и в них «новые русские», я поняла: если появились богатые, появится необходимость в тех, кто их будет обслуживать. Я устроилась процедурной сестрой в одну из первых коммерческих клиник. Но процедурная сестра — это чуть большая зарплата, чем в городских больницах, и та же плитка шоколада, а когда я ночная сестра — цену я назначаю сама...

В палату ко мне, не стучась, заглянул толстый азербайджанец лет пятидесяти и сказал:

— Мне надо лекарство!

— Готовься, — ответила она. — Сейчас примешь.

Азербайджанец закрыл дверь.

— С ним тоже? — спросил я.

— Он платит.

— Извини, но как все получается? Ты заранее назвала ему сумму?

— Всегда по-разному. В зависимости от ситуации. Он завис на мне еще на прошлом дежурстве. Я ему сказала: сегодня не могу, но в следующее дежурство я решу твою проблему. Мне девочки с дневной смены передали, что он уже французские духи купил. А сценарий будет следующий. После сеанса, который я ему дам, он даст мне эти духи. Извини, скажу я ему, я пользуюсь другими духами. Подари эти духи своей жене, а мне можешь компенсировать деньгами. Он знает московские цены и даст сто долларов. За пятнадцать минут я заработаю столько же, сколько профессор, доктор медицинских наук, за месяц работы. Конечно, это несправедливо, но эту несправедливость установила не я.

— А что дальше?

— Выйду замуж.

— За одного из этих пятерых? Извини, из четверых, один ведь разорился.

— Ты угадал.

— Он тебе уже сделал предложение?

— А куда он денется. Сделает!

— Ты его любишь?

— Конечно, хотя он упрямая сволочь!

— Сволочь можно любить?

— Еще как! У нас все началось с торга. В первое мое дежурство он подошел ко мне и сказал: сто. Триста, ответила я ему, явно завышая. Но я уже посмотре-

ла его медицинскую карту. Президент судоходной компании. Это не деньги для него.

— Сто пятьдесят, — накинул он.

— Четыреста, — сказала я ему и предупредила, что если будет торговаться, увеличу вдвое. Он тут же согласился. С тех пор мы пять лет вместе.

— А где встречаетесь?

— В квартире на Остоженке.

— Он снимает тебе квартиру?

— Снимаю я сама. Когда мужик снимает тебе квартиру, он эксклюзивно имеет право на твоё время. А так я своим временем распоряжаюсь сама.

— Но ты же дежуришь с пяти вечера до утра?

— Через два дня на третий. Они все деловые и предпочитают днем. Минут на сорок. Десять минут — приход и душ. Десять минут сеанс. Еще десять минут на сигарету и снова — душ. И последние десять минут — на чашку кофе и уход.

— Тебя это не оскорбляет?

— Наоборот. Скорее устраивает. Я ведь еще и учусь.

— В медицинском?

— Нет. В университете, на факультете социологии. Он мне все время талдычил: тебе надо учиться! Я поступила на коммерческое отделение и сказала: плати! Я на третьем курсе. Платит регулярно. Но я уже отрабатываю ему эти деньги. Он поставил у меня на квартире компьютер с базой данных. Иногда я по нескольку часов сижу за компьютером. К тому же ему некогда читать. Я читаю, пересказываю ему, реферирую.

— Сколько ему лет?

— Сорок.

— В этом возрасте редко уходят от жен.

— В этом — да. Они уходят после сорока пяти. Дети уже выращены и выучены. Они уже чувствуют приближение старости и понимают, что времени у них остается только-только построить еще один дом, родить и поднять еще одного ребенка. Они начинают торопиться. А я не тороплюсь. У меня есть время. Я подожду. А пока я ему помогаю. Через год я перейду в его компанию менеджером, а через пять лет я стану вице-президентом компании.

— А потом президентом компании?

— Конечно.

— А если он узнает?

— Про что? — спросила она. — А ведь ничего не было. А то, что я тебе рассказала, — это мечта, сказка. Ты же любишь писать сказки, как золушки становятся принцессами.

Она улыбнулась и пошла к выходу, не забыв спросить:

— Тебе снотворное надо?

Утром, когда я встал, ее дежурство уже закончилось. А может быть, она все придумала? Но по коридору ходил азербайджанец, победно выставив живот. Через день я ушел из больницы.

А через год вернулся в эту же палату. Ее в отделении уже не было. Медсестры рассказали, что она работает в какой-то фирме, а в какой, они не знают. За год она ни разу не зашла и не позвонила.

Время от времени я встречаю очаровательных молодых менеджеров, начальниц отделов, управлений, вице-президентов и даже президентов. Они обаятельны, энергичны и почти всегда красивы. Если прочитать их резюме, те же советские характеристики, только составленные ими самими, в них записано, какое высшее учебное заведение окончено, отмечены курсы освоения компьютера, изучения второго и третьего языков и многочисленные курсы усовершенствования и переподготовки. Они идут по ступенькам. Но ни в одном резюме я не читал, кто посадил их на первую ступеньку, об этом никогда не пишут ни мужчины, ни женщины. И это их личное дело.

Во все времена, и когда я начинал жить тоже, все мужчины и женщины просчитывали свои варианты. Но не так трезво, не так четко...

П Е С Т Р Ы Е З А М Е Т К И

АНДРЕЙ ТУРКОВ

Продолжение следует

Несколько раз в жизни возвращался я на Тверской бульвар, 25, в Литературный институт — и доучиваться после фронта и госпиталя, и позже — на весьма короткое время — уже в качестве руководителя творческого семинара, то в 1953-м, то в 1956-м, когда промелькнули у меня в «учениках» сначала Евтушенко с Рождественским, а потом и Белла Ахмадулина с Юнной Мориц.

Как тогда выражались, не сработался я с руководством института, где большую роль возымели довольно зловещие фигуры с кафедры марксизма-ленинизма. Один из них, В., в бурную весну после знаменитого XX съезда предложил студентам поговорить обо всем откровенно и потом подробнейшим образом донес обо всем услышанном «по начальству». Узнав об этом, я на заседании секретариата Союза писателей сказал, что такой человек не имеет морального права оставаться преподавателем. В результате тогдашний директор упросил подать заявление об уходе по «собственному желанию»... меня. Примерно в ту же пору исключили из института Геннадия Айги и Юнну Мориц.

Долго ли, коротко ли... пожалуй, все-таки долго, но времена изменились, и вот я опять в институте, уже как «важная шишка» — председатель ГЭК, Государственной экзаменационной комиссии. Дважды в год читаю кипы дипломных работ, дважды в год выпускники «держат ответ» перед комиссией.

И происходит это в том самом зале, который помню с осени 1942 года, когда здесь важно восседал Константин Федин, наездами из армии, жестоко и едко «препарировал» неумелые строки Илья Сельвинский, где Владимир Саппак, в будущем блестящий театральный критик и зачинатель литературы о телевидении, читал стихи, присланные однокашниками с фронта. А рядом со мной сидит Женя... то бишь Евгений Винокуров и Ко... Николай Старшинов, тоже бывшие студенты, а ныне сами руководители семинаров, и «болеют» за своих питомцев... (Теперь, увы, обоих уже нет в живых.) А вот известный прозаик Николай Евдокимов, тоже однокашник, представляет своего ученика Олега Павлова, и комиссия настроена более чем благосклонно, поскольку все вроде уже читали его повесть «Казенная сказка», напечатанную не где-нибудь, а в «Новом мире»... Звучат стихи Ольги Лебедушкиной и Виктора Куллэ, рецензенты одобрительно говорят о рассказах Марины Палей и Афанасия Мамедова, уже опубликованных в журналах, о прозе Маргариты Шараповой и Ольги Моториной.

У многих из названных все и в дальнейшем складывалось неплохо, но как все-таки трудно приходится молодым «литературным работникам» (так написано в получаемых ими дипломах) в нынешних условиях, когда господствует ком-

мерческий спрос на сочинения, потрафляющие самым невзыскательным вкусам, и уж не то что недавние студенты, но даже и кое-кто из преподавателей, скрепя сердце изготавливает модный «триллер», застенчиво прикрывшись псевдонимом.

Несколько лет назад Михаил Шульман написал повесть, получившую дружное одобрение Леонида Бежина, Андрея Битова и всех оппонентов на защите, и мы радостно рекомендовали ее журналу «Знамя», поскольку герой повести был офицер, а журнал этот с давних времен «специализировался» на армейской тематике.

Увы, как говаривал один катаевский персонаж, «не показался» «Знамени» наш автор, и вообще долго было его не слышать. А когда, наконец, появилась у него книжка, то вместе с облегчением можно было испытать и некоторую настороженность. Слишком уж модной выглядела избранная автором тема: «Набоков, писатель»! И так уж один бойкий прозаик и по совместительству литературовед недавно язвительно отозвался о происходящей у нас «набоковизации» всей страны. Гипербола, конечно, но у некогда «подпольного» писателя и впрямь есть теперь не только многочисленные читатели, но и растущий отряд «набоковедов», в котором очень легко бесследно затеряться.

Однако, опасливо приступив к чтению, я вскоре весело припомнил... д'Артаньяна, при первом же появлении затеявшего в столице три дуэли!

Вот бурный полемический выпад по адресу известного литературоведа, который в своей книге о Набокове подступает к своеобразнейшему художественному миру, созданному писателем, «с тараном» авторитетных цитат и произносит ему незаслуженный суровый приговор (а по мнению Шульмана, так даже надгробную эпитафию!).

Вот шпага нашего «гасконца» дерзко и бесстрашно задевает тех, кто пытается зачислить Набокова в плакальщики по «России, которую мы потеряли», ибо ядовито напоминает про «хлестко яркую» аттестацию некоторых родившихся в эмиграции сочинений о «потонувшей в блинах и пирогах России» (слова, донесшиеся из бунинского круга, а может быть, как полагает Шульман, вообще принадлежащие самому Ивану Алексеевичу, автору «Деревни» и «Суходола»).

Наконец — и вовсе не из дипломатии, не для баланса — достается и троице знаменитых критиков-шестидесятников прошлого века, и вообще «наивной» революционной морали, «строящей новый мир от неумения освоиться в старом» (ах, не слишком ли просто, Михаил Юрьевич?!); а уж когда дело доходит до «швали коммунаров-безбожников», то, как видим, в руке автора обнаруживается уже не изящная шпага, а, увы, всего лишь дубина.

И все же, то поулыбавшись, то подосадовав на все эти «дуэлянтские» эскапады, со все возрастающим интересом следишь за главным — за тем, как бережно и вдохновенно вникает автор, сам талантливый прозаик, в произведения прославленного писателя, стремясь судить о них по пушкинскому завету: согласно тем правилам, которыми руководствуется данный, конкретный художник.

«Где нет любви к искусству, там нет и критики», — сказал великий поэт. В книге Шульмана эту любовь невозможно не ощутить, и можно порадоваться, что автор сумел проявить себя и в этой сфере.

...Но это наши прежние выпускники, а тем временем прибывают все новые лица. И, как всегда, весьма пестра и часто неожиданна тематика представляемых рукописей — от добротного исторического романа Самеда Агаева «Седьмой совершенный», головокружительно переносящего нас в Багдад первых веков нашей эры, до самых обыденных сегодняшних событий, запечатленных, к примеру, в рассказах Марии Артемьевой и Александры Горячевой и в повести Анны Толкачевой. У последних при всем стилистическом различии есть одно общее — явственный интерес и сочувствие к нашим обыкновенным, нелегко живущим соотечественникам. Примечательно, что у Артемьевой и Горячевой «лакмусовой бумажкой» для выявления душевных качеств персонажей служит их отношение к «братьям нашим меньшим», целомудренно стыдливое, прячущееся за самые язвительные слова о своем «нелепом» пристрастии к бережно опекаемой собачьей «своре» и «шайке» (то же ощущалось

и в прозе Маргариты Шараповой). Сердечность и трогательность отношения к миру ощутимы в поэзии Ильи Кукушкина, несмотря на определенную ее усложненность и даже некоторую намеренную щеголеватость. А особенно запоминается лирическое стихотворение Марии Муравьевой о том, что ее, да и вообще человеческая, душа — не хрупкое зеркало, которое легко разбить камнем:

Не зеркало моя душа — родник,
Кругами задрожит и замутится —
Лишь одного не может он — разбиться,
И вновь рождает отраженный лик.

И камни те покоятся на дне,
Что брошены в него когда-то были.
Их до жемчужной гладкости отмыли
Пласты воды в прозрачной глубине...

Очень это нужная вера — в стойкость, в силу добра, и невольно вспоминаешь слова Николая Заболоцкого про чистый пламень души, который «всю боль свою... переболит и перетопит самый тяжкий камень» («Некрасивая девочка»).

Интересно, что в других стихах Муравьева, уроженка Чембара, смело встает на защиту своего земляка — Белинского, ставшего одной из пристрелянных мишеней нынешней публицистики (вспомним аналогичное высказывание Михаила Шульмана!):

Я знаю, вы бросите камень.
Конечно, он был *радикал*.
И стыдно пред учениками,
Как Гоголя он распекал.
Но мы с вами спорим в охотку
О топких российских путях,
А он заработал чахотку,
И грудь надорвал, и зачах.

Нередко представленная рукопись обжигает злободневной и горестной правдой то об обострении межнациональных отношений (такова повесть Марины Шаповаловой «Правила поведения в серпентариях», где трагически погибает человек, пытавшийся примирить враждующие стороны), то об опустевших после Чернобыля белорусских деревнях (стихи Елены Никитиной), то «просто» об очередях за выездной визой (очерк харьковчанки Елены Тартаковской «Утро у посольства»), то, наконец, о совсем уж «обычной» жизни: «У Зойкиной соседки по бараку зимой умер муж, отравившись водкой, и вся округа страстно ей завидовала», — читаешь в одном из рассказов цикла Анжелики Михайловой «Город»; а как вам понравится похвала, адресованная в повести угличанки Анны Толкачевой «Давай уедем в Африку» директору школы: «Она никогда не называет детей дебилами», — выходит, что это чуть ли не счастливое исключение в этой среде?!

Конечно, далеко не все представляемые работы равноценны. Порой все же ощущается в иной намеренный курс навстречу вышеупомянутому коммерческому спросу, прямая адресованность так называемым «глянцевым» изданиям. Совсем нередко поиски «своего голоса» затягиваются, не укладываясь в календарные институтские сроки. В этих случаях в рукописях чувствуются или откровенная робость, неуверенность «походки», или упоенное подражание избранному кумиру, а чаще кумирам: «то флейта слышится, то будто фортепьяно» — пахнет то Цветаевой, то Бродским, то ранним Маяковским, то Мандельштамом. Есть, разумеется, если вспомнить хмуро-улыбчивые строки Ярослава Смелякова, и «молодые Есенины в красных ковбойках» (ныне, правда, все больше в заштопанных джинсах).

Бывает, слушаешь, как такой дипломник задиристо, ершисто, но временами «давая петуха» возглашает очередной литературный манифест, а в голове — незабвенное, смеяковское:

Поглядите,
оставив предвзятые толки,
как по-детски подстрижены
наглые челки.

Разверните их тетрадки, — настаивает поэт:

Там
на фоне безвкусицы и дребедени
ослепляющий образ
блеснет на мгновенье.

И правда: выкомаривает кто-нибудь из них, выкомаривает, рисуется своей дерзостью, которая на самом-то деле всего лишь подражание «последнему крику» литературной моды: «Весна. Эх мать твою ети. Петух на курочке сидит, соседка, девка молодая, из туалета вышла, поправляется...» — а на странице его же книги, посвященной родной Вязьме, вдруг прорвется трогательно-щенячье:

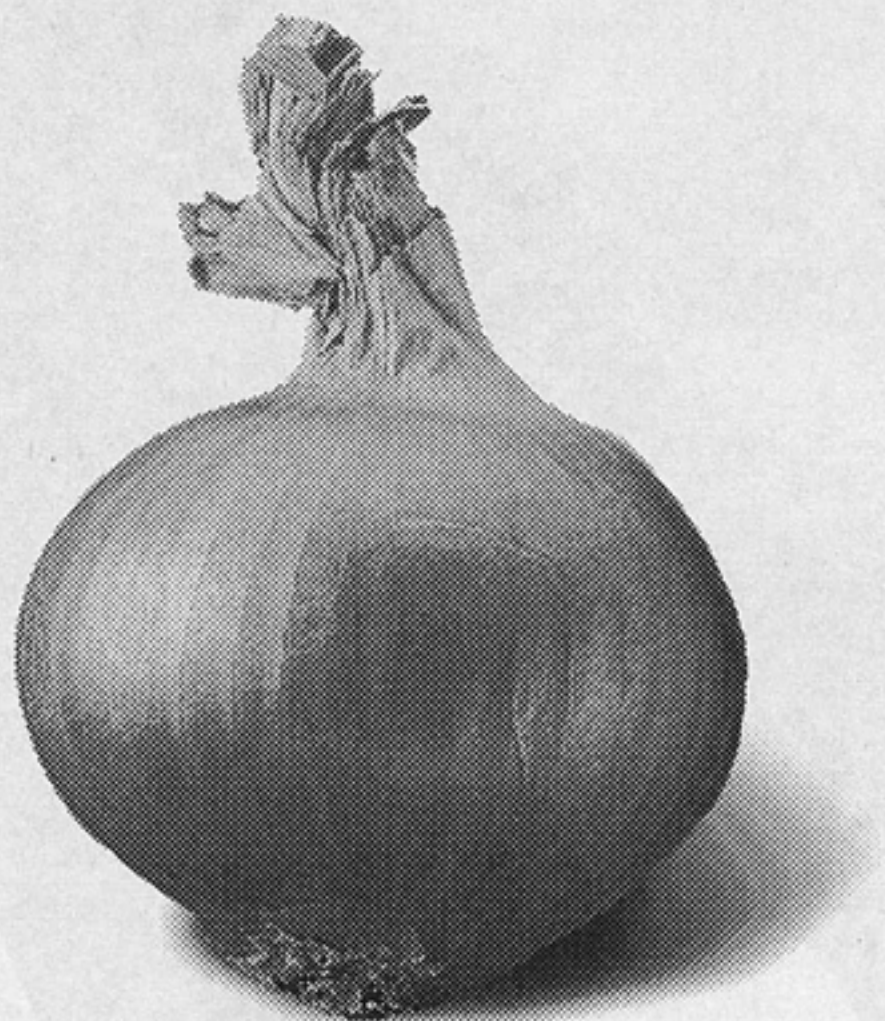
Затопать, закричать, испортить людям праздник,
Волчонком убежать, навеки скрыться,
Расплакаться, любить их и дичиться...
На елочки глядеть, молиться неумело
И чудом называть небесные лучи,
Душой в раю гостить, в фиалки бросив тело,
За все, за все, за все прощенье получить (Николай Матвеев).

Так и Илья Кукушкин, отдавая обильную дань усложненности формы и не без претензии назвав свой сборник «Палимпсест» (сиречь — выскобленный для заполнения новым текстом, как в древности поступали с папирусом, кожей и пергаментом), порой ошарашивая образами весьма экстравагантными или просто вычурными (это ведь надо — уподобить нищих калек застывшим... кораллам, оставшимся на паперти после отлива, или щегольнуть аллитерацией: «Мессы тучное месиво месит меж ног Мессалина»), в других стихах радуется зоркостью, свежестью и добрым взглядом на мир. У него мы найдем и «необитаемый островок песочницы» в описании раннего утра, и луну «в окладе ночи», и стаю птиц, скользящую по небу, словно секундная стрелка по циферблату, и любовно очерченные портреты тружеников — «людей с лицами цвета древесной коры» или «цвета ржаного хлеба», над чьей колыбелью «склоняются престарелыми феями ели» и которым «закат закрывает... веки, словно тяжелые ставни». И как метко, с юмором и некоторой иронией он, сам активный журналист, роняет почти афоризм: «На службу семенит газетная строка»!

А в стихах Ларисы Шемтовой обнаруживаешь не только тонкий лиризм («Я просыпаюсь у тебя на плече, даже если ты спишь на другом конце города...»), но и такую осознанную — декларацию, хотел я сказать, но слово это показалось каким-то громковатым для этого случая, и я поправлюсь: такую сердцем согретую мысль, которая дорогого стоит, особенно в устах молодого автора:

Бродя по свету в поисках себя,
Все остальное вряд ли обнаружишь...
Но отвернись от зеркала, поэт,
И ты увидишь — люди существуют!

Ну, вот и распрощались мы с последними дипломниками, а на дворе уже осень, и вскоре аудитории заполнят совсем уж новички, которым в свою очередь через несколько лет предстать перед нашими любопытствующими глазами.



LOOK!



Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

<http://www.design.ru>, e-mail: mailbox@design.ru, тел.: 229-54-68

И М Е Н А



Джонни Депп

ОЛЬГА МАРШЕВА

Джонни Депп — «Wino forever»

По всем канонам Джонни Депп годится в кумиры поколения «Х». Он открыто демонстрирует свое неприятие обыденного мира, скучного быта, прочных связей. Его бесит Голливуд — ему легче не сниматься вообще, чем сняться в блокбастере вроде «Титаника». Но отчасти именно его вина в том, что на смену кумирам его поколения — тем, кому сейчас за тридцать и кого перманентно посещает «кризис среднего возраста», пришли кумиры иные. На смену интеллектуально подкованным мальчикам, использующим наркотики и выпивку в качестве всего лишь дополнительного допинга для многочасовых бесед о смысле жизни, пришли бесполое, смазливое уже даже не мальчики, а младенцы, балованные сынки продюсеров, открыто и совершенно от нечего делать забавляющиеся сексом, травкой и джином. Ровесники Деппа демонстрировали свое безразличие к тем, кто придет вслед за ними. Они и получили отзвук своего равнодушия.

Деппу не грозит выпасть из «обоймы» — он в этой «обойме», собственно, никогда и не был.

Его пытались включить в голливудский звездный список, его насильно втягивали в мейнстрим. Он упрямо не желал плыть по течению. В 1995 году Джонни Деппа назвали «самым сексуальным мужчиной-кинозвездой всех времен». Через год по результатам опроса журнала People он был признан одним из пятидесяти самых красивых людей в мире. Еще два года спустя он попал в список «ста кинозвезд всех времен», составленный журналом Empire. Несомненно, Джонни Депп — самый популярный из альтернативных и (или) самый альтернативный среди популярных актеров Америки. Как несомненно и то, что именно эта уникальная и загадочная «биадресность» и делает Деппа столь современным. При этом актер — для того чтобы устроить всех — и не думает менять маски. В его ролях всегда присутствует намек на существование других скрытых от глаз «джонни» в парне-как-все либо намек на трагедию, шанс профанной разгадки интеллектуальной тайны, олицетворяемой его персонажем.

Унаследованное от деда-индейца породистое графичное лицо выделяет Деппа на фоне блондинисто-мускулистых брэдпиттов Голливуда. Он наиболее органичен в ролях созерцательного плана, например, в психоделическом «Мертвеце» Джима Джармуша или же в собственном режиссерском дебюте — «Храбреце», где на пару с ним играет его кумир Марлон Брандо. Деппа нужно пустить в пустынный кадр и фиксировать каждое его движение, каждый кивок и жест — он абсолютно самодостаточен. Спецэффекты ему мешают, или он мешает им. Самый уместный спецэффект для Деппа — огромные руки-ножницы, которыми он неловко управляет, то и дело задевая лицо. Тонкая пародия на Фредди Крюгера из «Кошмара на улице Вязов» как на абсолютный продукт американской киноиндустрии, растиражированный ужастик, сон с продолже-

нием. В роли Эдди Руки-Ножницы Депп иронично помянул собственный актерский дебют в очередной серии того же «Кошмара...», где он сыграл ангелообразного приятеля главной героини. Стоит ли говорить, что масскультовый сандист Крюгер разделался с дебютантом на третьей минуте фильма...

Вся жизнь Джонни Деппа — долгое, но отнюдь не вялотекущее альтернативное кино. Дрянной мальчишка из штата Кентукки, активно матерящийся и пьющий неразбавленный джин в двенадцать лет. Кич — в четырнадцать лет выгнан из школы за то, что показал задницу учителю. Мелодрама — развод родителей. Полный набор комплексов, тщательно скрываемый за якобы полным их отсутствием.

Депп не любит вспоминать о том, как шесть лет назад на пороге клуба The Viper Room, что в переводе означает что-то вроде «Гадюшника», от передозировки наркотиков умер другой символ поколения «X» — безумно популярный Ривер Феникс. В этом месте придуманная Деппом альтернативная схема мира дала ощутимый сбой. Впрочем, по зрелому размышлению, и этот драматический эпизод укладывался в девиз «живи ярко и умри молодым», который они переняли еще от бунтарей 50-х. Недаром то Феникса, то Деппа сравнивали с Джеймсом Дином — «бунтарем без причины» из времен сорокалетней давности — не за сыгранную тем или другим роль, а за сыгранную ими жизнь.

Тринадцатилетним мальчишкой Депп организовал свою первую рок-группу, которая играла на танцах его родного городка Оуэнсборо. Но непостоянство характера проявило себя и в музыке: в дальнейшем как гитарист Депп сменил более пятнадцати команд. К двадцати годам он работал с The Kids. Десятилетие спустя под этим названием выйдет фильм, который станет в своем роде культовым для «деток» 90-х. Джонни был родом из 80-х. Даже музыка его кажется сегодняшним «бунтарям» чуть ли не патриархальной, как и прилюдные безобразия Kiss и AC/DC на стадионах. 80-е годы — и в музыке, и в кино, и в жизни — были более публичными, чем конец века. Сейчас дьявола пестуют в себе. Тот, кто на экране телевизора, может ничего такого особенного и не делать, но просто скажет: «God is a DJ», — и все с этим поколением станет ясно.

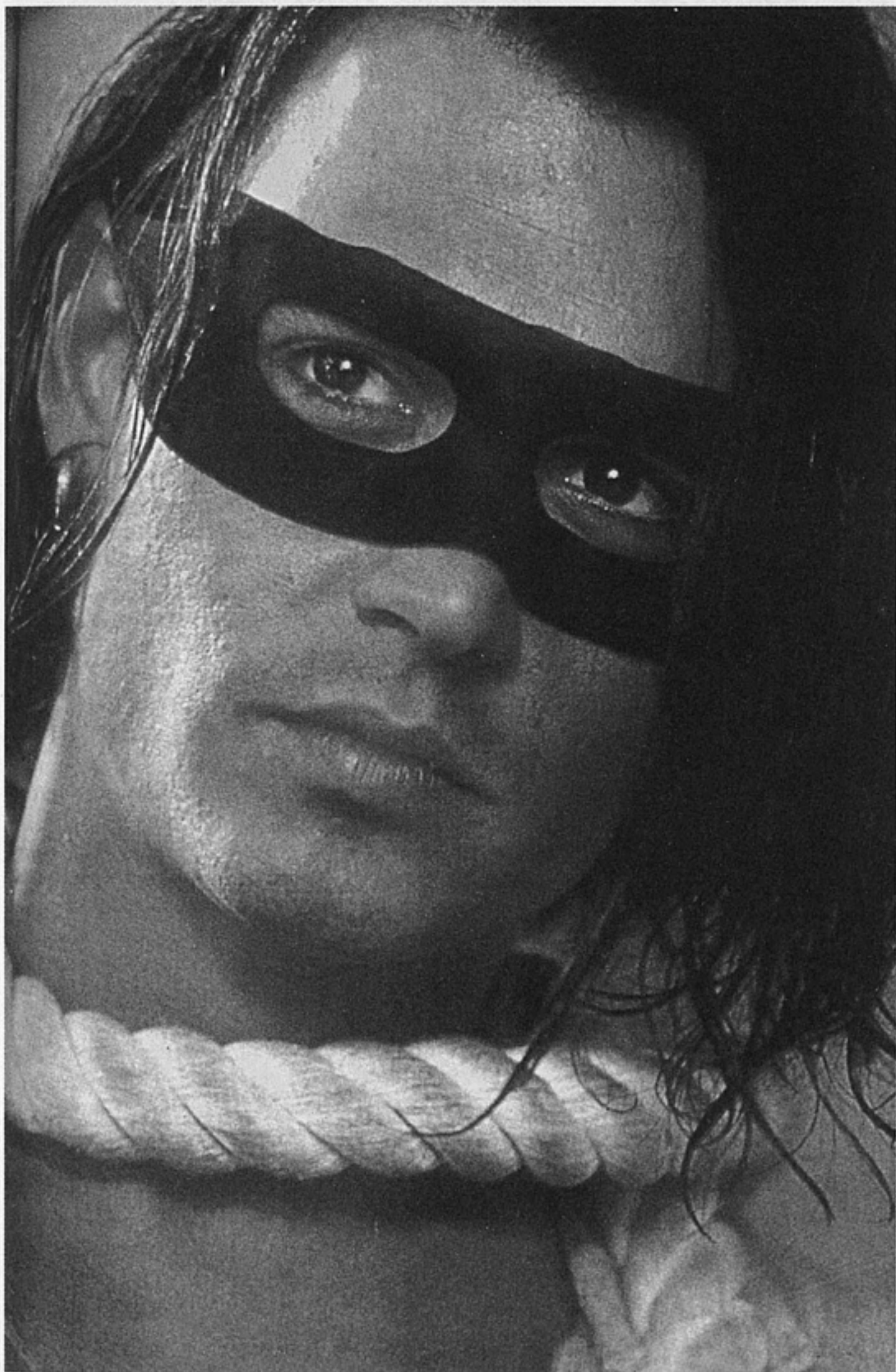
Итак, в 1983 году Депп переезжает в центр киноиндустрии Лос-Анджелес. Тогда же он дебютирует в «Кошмаре на улице Вязов», затем появляется во «Взводе» у самого Оливера Стоуна в небольшой роли переводчика. В окончательном монтаже его роль почти полностью вырезали. Карьера в серьезном кино явно не задавалась. Но столь привлекательного молодого человека упускать было жалко, и его активно приглашают участвовать в молодежных телесериалах. Таким образом Депп завоевывает популярность у девочек-тинэйджеров и их мам — апофеозом его успеха на этом поприще оказалась роль в фильме «Плакса».

«Плакса» — это ироничный стёб на тему середины 50-х, когда девочки щеголяли в платьях «солнце-клеш» в крупный горох, носили косы с цветными ленточками, а мальчики брилинили коки и подражали великому Элвису с его Love me tender. Удивительно, что роль одного из этих мальчиков отдали Джонни — на первый взгляд ничего общего, кроме привычки обращаться к своим кумирам по имени, между поколениями 50-х и 80-х не было. Но роль Джонни в «Плаксе» имела лишь декоративные функции — остроносые туфли, Jailhouse Rock и скупая бисексуальная слеза на щеке, которая была так к лицу этому шуплому мальчику. И нежное разбитое сердце — оно потом стало мотором фильмов с его участием. Нежное разбитое сердце — под маской циника. Девушки если не падали в обморок, то вполне были к этому готовы.

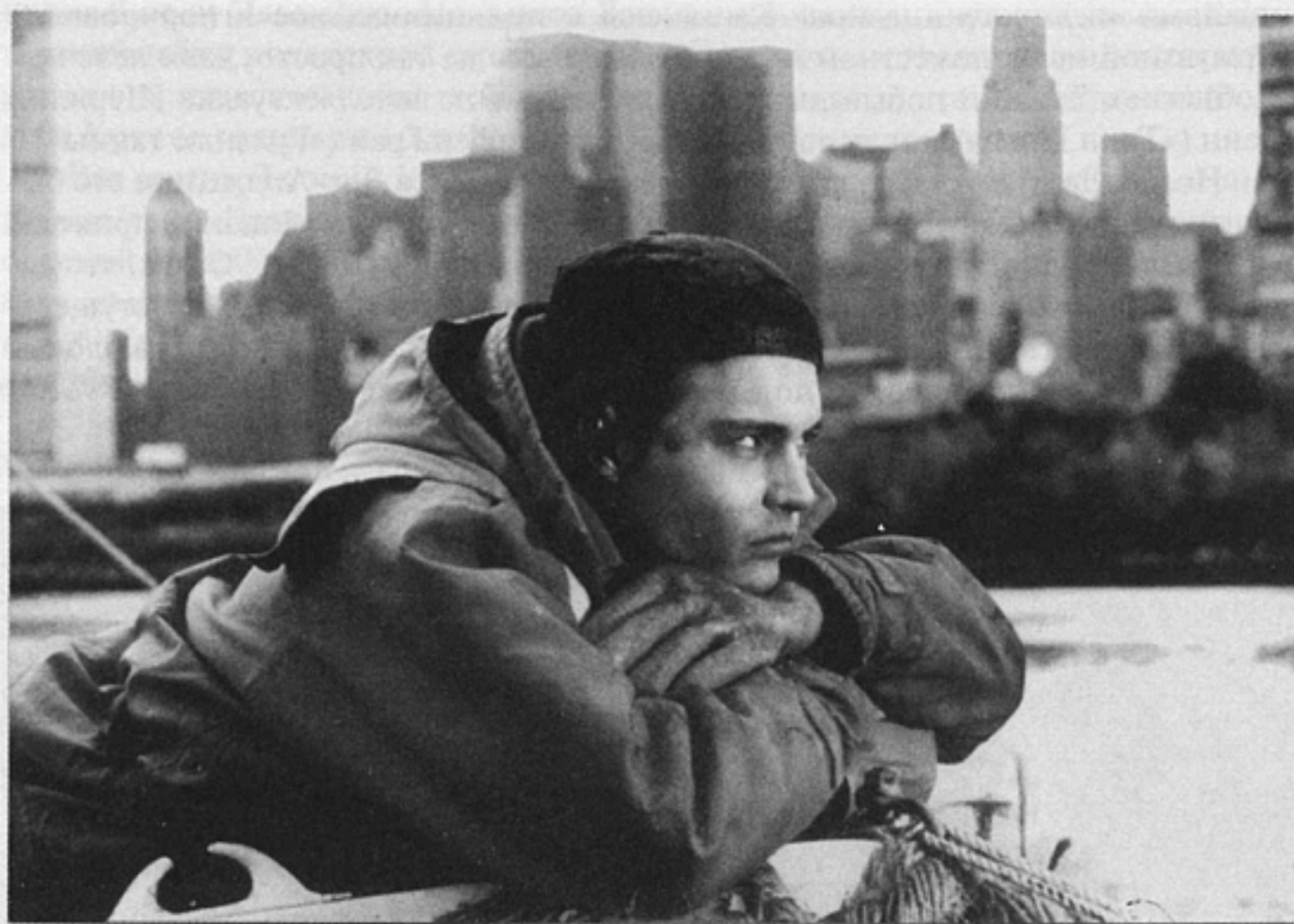
Кто бы знал, как далек был этот образ от Деппа, сносившего всю эту, как он ее называл, «пошлятину» только ради денег и возможности будущей карьеры! Когда парню было пятнадцать, его родители развелись. Неудивительно, что к институту брака он относится с тех пор более чем скептически. Правда, еще в ранней юности Депп женился на актрисе Лори Энн Эллисон, которая была на пять лет старше его. Но это может говорить только о том, что «вечный мальчик» хотел поскорее повзрослеть, хотя за счет женщины это редко кому удается. Через два года они развелись, и Джонни полностью переключился на многочисленных подружек из «Гадюшника», вполне в духе времени вписываясь в общие правила их компании. Девочки, выпивка, наркотики, увлечение психоделикой,

полетами «великого индейца» Кастанеды и принципиальное игнорирование буржуазной мелкопоместной Америки. Все было не так просто, даже девочки. В объятиях Джонни побывали к тому времени как интеллектуалка Шерилин Фенн («Твин Пикс»), так и «простушка» Дженнифер Грей («Грязные танцы»).

Но как Депп ни старался избежать буржуазности, в Лос-Анджелесе это было невозможно. Один из его приятелей (а заодно и более чем близкий приятель его бывшей жены) Николас Кейдж отвел Деппа к своему агенту. О том, что дядя Ника — Фрэнсис Форд Коппола, Джонни вряд ли знал. Своими могущественными родственниками в этом кругу не принято было хвалиться, молодые отстранялись от них как можно дальше. Но так или иначе, в двадцать семь лет



Джонни Депп
в фильме
«Дон Жуан ди Марко»



«Аризонская мечта»

Джонни появляется в фильме «Эдвард Руки-Ножницы» режиссера Тима Бёртона.

«Нежное разбитое сердце» экранного Деппа соединилось в этой картине с непрерывно кровоточащими ранами Эдварда Руки-Ножницы. «У меня все внутри — шрамы, порезы. Эдвард же открыто «носил» их на лице, как символ». Но Депп хитрит. Он, как и его герой, носит все свои «шрамы» и «порезы» так же открыто — тоже как символ, символ прожитого. Джонни — большой любитель татуировок. Он делает их не ради внешнего эффекта, не в погоне за красотой, как он объясняет, он любит татуировки-знаки. «Это мои причуды. Если в моей жизни случается что-то значительное, то я воспринимаю это буквально и делаю себе надрез на память».

Родство с индейцами дает о себе знать — в образе Деппа, им самим для себя отчасти выдуманном, есть что-то психоделическое. Когда Тим Бёртон выбирал своего Эдварда Руки-Ножницы, он предпочел Деппа стопроцентным «американским парням» Тому Крузу, Роберту Дауни-младшему и Тому Хэнксу. Впоследствии Том Круз будет играть уважаемых янки и бизнесменов, Хэнкс вообще станет национальной гордостью, а Дауни сопьется. И лишь Депп из фильма в фильм будет верен образу «парня со странностями, но с золотым сердцем», совершенно не «соседа по улице», а скорее инопланетянина, носителя какой-то ему одному знакомой высшей мудрости.

Этому образу помогали и его своеобразные причуды — вроде коллекционирования насекомых и татуировок. Например, татуировка *Winona forever*, сделанная, естественно, во время романа с Вайноной Райдер, начавшегося на съемках «Эдварда Руки-Ножницы», принесла актеру едва ли не большую известность, чем его роли. Татуировка впоследствии таинственно преобразовалась в *Wino forever* («Вино навсегда») — естественно, после разрыва с подругой. Коллекционирование насекомых сменилось коллекционированием живописи, но кто же из поклонников об этом знает! Внимание поклонников сконцентрировалось на его творческом сотрудничестве с маргиналами — Джимом Джармушем, Тимом Бёртоном, Эмиром Кустурицей, — на признаниях актера о его вере в духов. Как-то, поведал Джонни, он даже спал в постели, в которой умер Оскар Уайльд. Правда, призрак Уайльда не явился Деппу; и надо отдать актеру должное, он честно в этом признался. И просто добавил еще один маленький эпизод в копилку своего мистического опыта! Но... «Если бы он явился мне, я бы пожал его бледную руку, поклонился ему и сказал, что он великолепен».

Если бы Депп был стопроцентным добропорядочным американцем, он непременно наблюдался бы у психиатра. Доктор нашел бы у него немало интересного. Например, явные признаки шизофрении — профессиональную болезнь актеров, но у Деппа развитую особенно. В «Страхе и ненависти в Лас-Вегасе» и в «Дон Жуане ди Марко», который, кстати, ставил профессиональный психиатр, Депп отчасти сублимировал свои шизоидные комплексы и идефикс в сыгранных им персонажей. И кто знает, что означают три маленьких квадрата, которые актер непрерывно чертит во время телефонных разговоров на полях сценариев?..

Сегодня, как и в начале своей карьеры, Депп тщательно сторонится «настоящего голливудского кино», отвергая предложения одно за другим: «Щепка», «Легенды осени», «Три мушкетера»... Ради того чтобы сыграть в очередном фильме Тима Бёртона «Эд Вуд», Депп отказался от звездной роли в блокбастере «Скорость». В результате так и не вырвался из маргиналов — в отличие от везунчика и обладателя столь же нестандартной внешности Кину Ривза, в итоге сыгравшего в «Скорости». А Депп остался при своем «Вуде» — истории про «самого плохого режиссера в истории кино», имевшего пикантную деталь в биографии: он любил переодеваться в женское платье и, в частности, питал слабость к пуховым кофточкам. В «Аризонской мечте» Эмира Кустурицы у героя Деппа тоже была пикантная привычка — он, например, любил прогуливаться гусиным шагом, наигрывая в это время что-то душевное на баяне. И конструировать аэропланы, спасая между делом безумных девушек, задумавших повеситься на собственных колготках.

Депп никогда не используется режиссерами как типаж, являя этим приятное исключение из правил американского кастинга. Стоит заметить, что один из самых близких друзей Деппа — Марлон Брандо. Это о чем-то говорит. Технические приемы работы над ролью у Брандо и Деппа схожи, несмотря на существенную разницу в возрасте, образовании и всем прочем. И того, и другого выбирают для участия в своих картинах сильные нешаблонные режиссеры. Деппа вообще очень легко представить занятым в европейских проектах — удивительно, что до сих пор никто, за исключением Эмира Кустурицы и Майкла Ньюэлла («Донни Браско»), не додумался до этого. Хотя, по признанию Деппа, он был бы не против сняться у Жене и Каро (можно порознь), у Лео Каракса.



«Мертвец»



«Страх и ненависть
в Лас-Вегасе»

Европейские режиссеры, перебравшиеся в Голливуд, почти сразу же берут Деппа в оборот. Но если в случае с Ньюэллом в итоге получилась просто крепкая гангстерская драма, правда, названная критиками лучшим фильмом года, то «Аризонская мечта» стала настольной кассетой киноэстетов. Очень нестандартный актерский ансамбль — Лили Тейлор, Фей Данауэй, Винсент Галло. Каждый из них играл совершенно необычного героя со своими «тараканами» в голове. Мир «оторванных», «лишних» людей, живущих где-то посреди пустыни между Аляской и маленьким магазинчиком автомобилей. Как и в «Эде Вуде», как и во всех своих фильмах, Депп совершенно одинок и отделен, он как будто «вынут» из повседневной реальности.

Интересно, что очень часто фильмы, где играет Депп, названы именами его героев — настолько этот актер индивидуален. В «Донни Браско» персонаж Деппа оказывается в двойственной ситуации: он разрывается между миром, которым правит мораль, и цинизмом — миром якобы плохих и якобы хороших. Во всех сыгранных им характерах грань между этими мирами абсолютно стирается, никто не может сказать, каков этот персонаж — положительный он или отрицательный. Он — другой. Такие, может быть, и ходят каждый день по вашей улице, но вы их долго не будете замечать, пока не случится нечто экстраординарное.

В обществе, «пропитанном насилием» (выражение Деппа), он старается избегать насилия на экране и в жизни. Но насилие само привязывается к нему. Одного из его лучших друзей, владельца маленького зала немого кино в Лос-Анджелесе Лоренса Остина, застрелил неизвестный — просто так, без всякой причины. Про смерть Ривера Феникса уже было написано почти столько же, сколько, наверное, и про самого Деппа. Папарацци подкарауливают его на каждом шагу. Тридцать пять лет — уже возраст, и вроде бы Депп пытается соответствовать: появляется на приемах с галстуком-бабочкой, прилюдно заявляет о сильнейшем своем кинопечатлении — от «Парка Юрского периода» (!) и даже — о, Господи! — недавно женился на француженке Ванессе Паради. Женился без всяких ритуальных, знаковых татуировок, без байкеров в качестве свадебного кортежа. Ванесса уже родила, а Джонни, которого все так и называют уменьшительно-ласкательным именем, подыскивает супруге дом на юге Франции с мебелью XVII века.

Во все эти трансформации верится с трудом. Потому что дети эпохи 80-х так и остались детьми — потерянное поколение! Поколение «X» — как бы ни откре-

щивались от этого термина его подопечные — все-таки изобличает «неизвестное поколение»: никто никогда не знает, чего от него следует ожидать.

Американец Депп стал в последнее время практически своим в Европе, точнее говоря, во Франции. Он регулярно гастролирует в Париже с собственной рок-группой «Р» (которой по счету?) и пополняет свою коллекцию тараканов в маленьком магазинчике квартала Сен-Жермен-де-Пре. Совсем недавно французы наградили его за вклад в киноискусство, и осталось только сняться в главной роли, скажем, у Патриса Шеро, чтобы стать национальным любимчиком. Но эта тяга к европейскому лоску кажется абсолютно надуманной, хотя дегустация вин и причуда энтомологии больше идет Деппу, чем поедание биг-маков и женитьба на фотомодели, пусть даже это и Кейт Мосс.

Кейт Мосс — самое долгое увлечение актера — далеко не Синди Кроуфорд, далеко не идеальное тело и уж тем более, далеко не идеальное лицо. Ее тоже легче представить на улицах Лондона, чем Лос-Анджелеса. Как и Депп, непропорциональная, нетипичная модель и нетипичная американка — вместе они составляли привлекательную пару. Но время шло, Кейт Мосс разорвала контракт с самым американским из всех американских модельеров Кельвином Кляйном, начала носить деловые костюмы и даже приобрела гламурный лоск. А Депп, который, между прочим, на десяток лет старше своей подруги, так и не решился расстаться с детским именем и жизнью — непрерывной игрой в кого-то — и ушел на поиски очередной вечной любви.

Перевоплощение — вот естественное состояние Деппа. Перевоплощение — состояние, сюжет, образ жизни для его героев. В «Дон Жуане ди Марко» он сумел заразить этой страстью собственного врача в исполнении Марлона Брандо. Герои Деппа всегда живут в пограничье между вымыслом, который для них привлекательнее, чем реальность, и этой реальностью, между нормой и безумием, абсурдом. Одни, как, например, Эдвард Руки-Ножницы, — абсолютный плод фантазии сценариста, другие — люди не совсем нормальные с точки зрения общечеловеческих представлений. Донни Браско, будучи полицейским, играет гангстера. Эд Вуд, казалось бы, посредственность и норма, вполне обыкновенный режиссер трэш-кино, переодевается по ночам в женское платье. Дон Жуан, так тот вообще живет в двух параллельных измерениях. Это состояние передалось и самому актеру, для которого жизнь, кажется, непрерывный хэппенинг, начавшийся еще лет десять назад в любимом «Гадюшнике». Хэппе-



«Страх и ненависть в Лас-Вегасе»

нинг, дающий столько пищи для мозгов — включая интеллектуальное чтение и медитацию, — что выходить за его пределы не имеет смысла. Для Деппа время, похоже, остановилось. Невозможно себе представить, чтобы он сыграл в фильме самого себя — тридцатипятилетнего американца образца 1999 года.

Для своего режиссерского дебюта (к которому он не мог не прийти — слишком уж он специфический актер, чтобы на него всегда находились проекты) Депп выбрал «Храбреца» — что-то вроде экранизации разговоров и чтения в узком кругу его приятелей-эстетов. История индейца, решившего дорого продать свою жизнь, чтобы его семья наконец обрела достаток, имеет почву в книгах все того же Карлоса Кастанеды, личности невероятно модной несколько лет назад. Эта история очень простая, даже слишком простая для Деппа-актера, но для Деппа-режиссера она пришлась в самый раз. Опять его герой живет двойственной жизнью — в одной существует его семья, которая думает, что кормилец нашел наконец работу. В другой — алчный заказчик убийства, его играет Марлон Брандо. Когда две эти жизни внезапно пересекаются — герой Деппа устраивает грандиозный фейерверк для жены и детей, — становится очевидно, что дело это напрасное и совершенно провальное. Денег на фейерверк быть совсем не должно, и если они есть, значит, что-то в этой правильной жизни не так. Как и в жизни самого Деппа. Существуют какие-то тайны, которых сам актер боится касаться: многое может тогда рухнуть — в его образе, в его биографии, в его мире и мифе.

Одна из последних картин с участием Джонни Деппа — «Страх и ненависть в Лас-Вегасе» — хотя и далеко не безупречна, но совершенно «его» по интонации. Актер купается в своей роли, в своей стихии. Экранизация культовой среди эстетов книги, перенасыщенная иллюстрациями наркотических «глюков», — чистой воды эксцентриада, поставленная Терри Гиллиамом едва ли не в расчете на одного Деппа. Бенисио Дель Торо, напарнику Деппа по фильму, пришлось набрать для этой роли немало веса. От Джонни требовалось только одно — не меняться внешне. Такие шокирующие детали, как внезапно открывающаяся из-под панамки лысина Деппа — всего лишь часть эксцентриады. Как и сумасшедшее «шевеление» глазами, расплзающиеся ноги и вытягивающееся, как у гигантской змеи, туловище. Не сомневаюсь, что, играя все это, Депп основывался прежде всего на личных ощущениях и, что немаловажно, на представлениях о том, как это все должно быть, почерпнутых из прочитанного, услышанного, тысячу раз пережеванного. За маской в «Страхе и ненависти...» тщательно скрыты психологические переживания его персонажа, если они вообще у него есть. Депп показал, что для него то, что он проделывает у Терри Гиллиама, гораздо интереснее и органичнее, чем то, что он пытался делать в «Дон Жуане». Фильм, поставленный психиатром, видимо, все-таки к чему-то обязывал и актеров — к медицинской корректности, например, к точности и «подлинности». Чистая эксцентрика в «Страхе и ненависти...» и есть та отвязанность, за которую картину Гиллиама полюбили поклонники Деппа. Депп — актер своего особого круга, своей особой тусовки, которая понимает и принимает позднего Терри Гиллиама и кривится от термина «поколение X». Этот актер — эстет и сноб. В Голливуде очень немногие могут себе позволить называться так. Деппа еще ни разу, с момента его последнего появления в телевизионных «мыльных операх», не использовали в качестве «фактурного» актера. А это о многом говорит.

Сейчас Депп снимается у Романа Поланского в фантастике «Девятые врата». Как и следовало ожидать, его герой не укорененный в повседневности наш современник, а человек будущего, почти фантастическое существо. Странно, что за этот проект взялся Роман Поланский — тоже эстет и сноб, тоже своеобразная фигура нон-грата в мировом кино. Объяснить его участие в достаточно коммерческом проекте можно только временем и естественным желанием остепениться. Но над Деппом время не властно, и остепениться он не желает.

«Я не хочу быть взрослым. С детства меня называли Джонни... Не нужно загадывать, что с тобой будет. Это опасно».

Фильмы, которые построил Бронзит



К.Бронзит

Главным итогом Тарусы-99 (Всероссийского фестиваля анимации) для меня лично было ощущение какой-то ватной катастрофы. То есть и фестиваль вроде состоялся, и в программу набралось больше двадцати фильмов. А чувство неразреженного кислородом воздуха возникало из-за отсутствия в фильмах самой чистой анимы. Искусство одушевления потеснилось под натиском крепкоголовых мультиков. Прошлые тарусские праздники подлинного единения «одушевленного» зрителя с «Русалкой» Александра Петрова, «Рождеством» Михаила Алдашина, фильмами Оксаны Черкасовой, Андрея Золотухина, Валентина Ольшванга вспоминались чуть ли не со слезами на глазах.

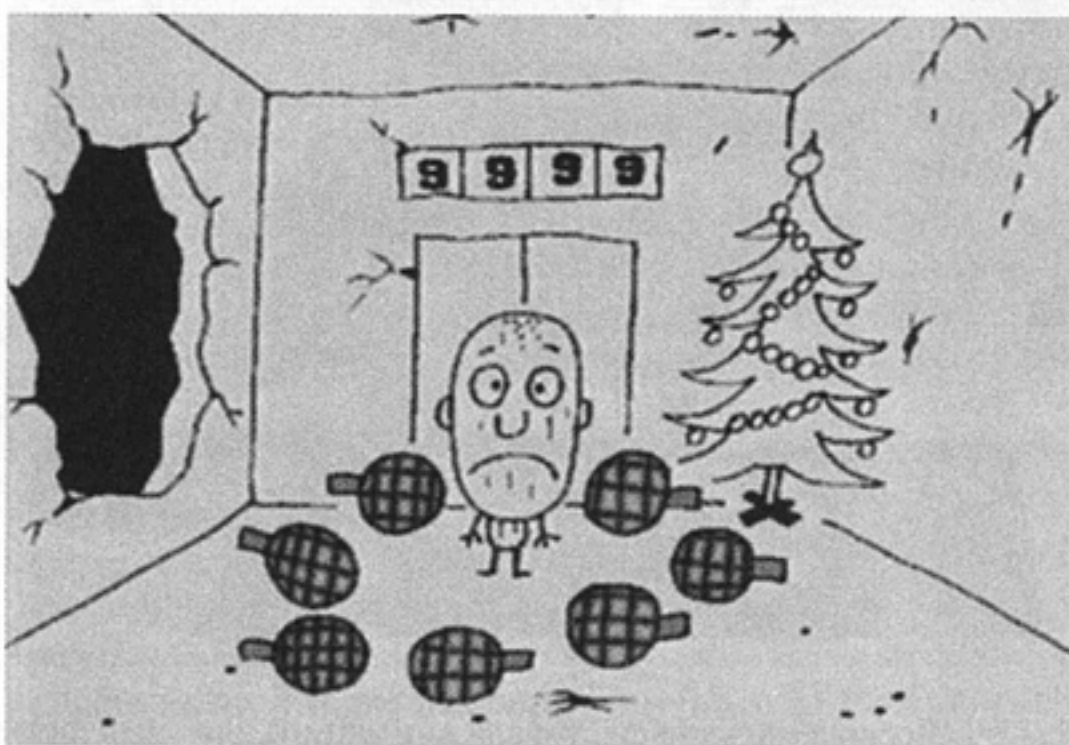
Истончается слой профессии. Недавние тарусские победители трудятся уже и в Лос-Анджелесе, и в Венгрии, и в Польше, и во Франции, и в Канаде. Ряд «счастливчиков», режиссеров с именем, — такие как Михаил Тумеля, Наталья Чернышова, Валентин Телегин и другие — работают аниматорами на российско-американском «заказе». Давно уже уезжают специалисты всех уровней и степеней — аниматоры, прорисовщики, фазовщики. Еще немного, и профессия может быть обессточена.

Ощутимые признаки этой «темной» перспективы наметились в программе Тарусы. Дело даже не в ее общем среднетусклом фоне. Тревожное недоумение вызывало присутствие в программе очевидно непрофессиональных, я бы даже сказала, каких-то агрессивных в своей беспомощности «мультов». Их создатели нисколько не страдают комплексом неполноценности. И предлагают свою «продукцию» — чуть ли не «ксероксный» мультипликат — телевизионным каналам, причем в гигантских масштабах — вал. Хотите по фильму в день — пожалуйста. Можем наштамповать и больше. Для наших-то детей ничего не жалко. Непрофессионализм впервые проник в анимационный мейнстрим. Жюри сохраняло выдержку, но, судя по всему, это лишь первый приступ.

Один обнадеживающий вектор в тарусской программе, впрочем, возник. И определил его фильм, «взявший» Гран-при, — «На краю земли»¹.

Заметив среди участников фестиваля его автора Константина Бронзита, я отчего-то вспомнила анекдот про «нового русского», который кричал жене в «мобильник», что очутился на трассе сумасшедших: буквально все едут ему навстречу. В то время, как все профессионалы «едут» в одном направлении, а именно на Запад, нашелся один «сумасшедший», вернувшийся оттуда. Константин Бронзит, проработавший чуть меньше года на знаменитой французской студии «Фолимаж», вернулся из эlegantного Валанса в родные пенаты продолжать безнадёжную в коммерческом отношении деятельность. Конечно, злые языки скажут: вернулся, потому что кончился срок контракта. Но и у многих других, работающих на Западе, контракты остались далеко позади. А недавний оscarовский номинант, автор «Гагарина» Алексей Харитиди и вовсе без всякого контракта пытается получить работу в Канаде. И только Бронзит вернулся, несмотря на заманчивые предложения иноязычных продюсеров. Взглянем попристальней на самого «возвращенца».

В детстве он конструировал флип-буки — книжки-крошки. Быстро пролистывая испещренные рисунками странички, можно посмотреть почти настоящий маленький «фильм». В одном из них жестокий индеец столкнулся в смертельной



«Крепкий орешек»

схватке с крутым ковбоем у самого края пропасти. Мгновенный бой — и бесстрашный ковбой (ура!) сбрасывает противника в пропасть. Подобные «трюки» более ста лет назад предшествовали кинематографу, как, впрочем, и сама мультипликация мнит себя его родоначальницей. Эта «детская мультипликационная болезнь» оказалась прилипчивой. Впрочем, Бронзиту менее всего хотелось «выздоровливать».

Первый бронзитовский фильм из совместного с Р.Газизовым проекта «Маленькие трагедии» — «Карусель». В ней сразу же проявился не ученический, пробный, а вполне самостоятельный авторский почерк — немного небрежный, словно торопящийся за край «листа» рисунок (эта небрежность обманчива, за ней — на молекулярном уровне — выверен каждый штрих), сжатый темп, легкое короткое дыхание ленты, увы, редкая сегодня адекватность острой формы рисунка скрытому в нем подтексту и юмору. Этот стиль станет его «мастерским клеймом» в последующих работах.

Форма «Карусели» — круг, по которому вначале неторопливо, но с каждой секундой все стремительней «закручивается» история. Впрочем, слово «история» — слишком громкое. В световом круге мечется комар, пока его не съедает огромная, нелепого вида лягушка, которая начинает сразу же улепетывать от длинноногой цапли, которая в свою очередь пугается охотника, который изнемогает от бессмысленной битвы с комарами... Этот круговорот жизни и смерти,

¹ На фестивале в Санкт-Петербурге «Послание к человеку» «На краю земли» также получил главный приз в разделе «Анимационное кино».

«который построил Бронзит», на экране воплощен одновременно веселыми и мрачными красками. Карикатурные персонажи погружены в некое туманное болотистое пространство, таинственное в странном движении камышовых теней. Жировые мелки тщательно прописывают на целлулоиде лишь отдельные фрагменты «картинки», оставляя другие «тонуть» в тумане. Тонированная графика призвана подчеркнуть своеобычность авторского взгляда: неожиданные крупные планы (например, круглые глаза охотника, увеличенные стеклами прицела двустволки), карикатурный бег аиста, «снятый» сзади, словно из-под кустов. В общем, хоть дебют и был сделан в размерах флип-бука, он уже диагностировал в режиссере — автора.

И прежде чем совершить мини-экскурсию по мини-фильмам этого автора, определимся сначала с системой координат, в которой они существуют. Карандашный «поток» организован монтажом аттракционов. Единицей измерения — атомом — становится аттракцион в духе экспериментов раннего Эйзенштейна... А может, и в духе самого Бронзита, который прежде, чем стать аниматором, был признанным петербургским карикатуристом. Его взрывные, эпатирующие аттракционы напоминают именно одушевленные карикатуры. Сцепляясь друг с другом неожиданным образом, аттракционы создают нескончаемую цепь трюков-событий. Разъятая на кадры, деформированная в остром рисунке действи-



«Свеч Крафт»

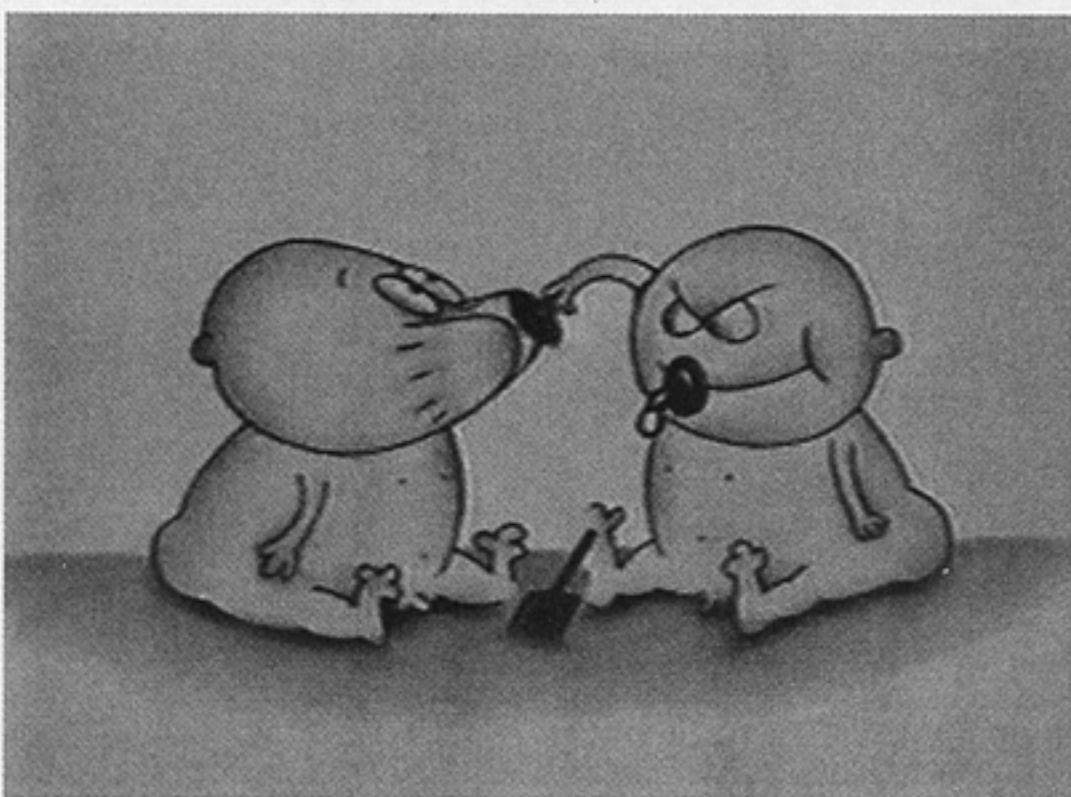
тельность обретает вновь гомогенность на монтажном столе. Технически это осуществляется с помощью метрических совпадений (и синкопированных несовпадений — эмоциональных акцентов), постоянных смысловых и ритмических повторов (для возрастания комического эффекта). Мозаика внутрикадрового и межкадрового монтажа оборачивается парадоксальной игрой с сюжетом и характерами персонажей. В основе этой игры — система сдвигов (монтажных, сюжетных, анимационных, звуковых), сокрытие логических связей. Возникает особое игровое пространство, в котором совсем по Эйзенштейну «мысль выстраивается не умозаключениями, а выкладывается кадрами и композиционными ходами».

И сколь бы ни разнились фильмы Бронзита (а он не боится экспериментов с технологией, жанрами), они существуют именно в этой изначально заданной «системе координат». В них реальность сконцентрирована до предела, можно сказать, сварена, как сгущенка.

Вскоре после дебюта, чуть ли не параллельно были сделаны «Не отвлекайся!» и «Кубороид». «Не отвлекайся!» — очередной аттракцион «от Бронзита». Летит птица. Работает крыльями. Долгий план. Заинтересованный взгляд прямо в камеру, на зрителя. Зритель тоже с интересом на нее смотрит. Но он-то в кресле. А она... Падает мешком оземь. Ей отвлекаться ну никак нельзя. В этом фильме — элегантном «мини» — тяжелым ненужным украшением выглядит звук. Знаменитая тема из «Кармен» угнетает изображение. Хрестоматийный мотив — «у любви, как у пташки, крылья» — лишил фильм второго плана, превратил изображение в «подтанцовку», иллюстрирующую арию.

С тех пор Бронзит с осторожностью относится ко всякому музыкальному сопровождению. И это также существенно влияет на его почерк. В самом деле, много ли анимационных фильмов, лишенных музыки? Наоборот, музыка в анимации часто становится импульсом в работе, источником вдохновения. А Бронзит избегает музыки и использует ее только тогда, когда без нее не обойтись. Как музыку «техно», рвущую стекла красного авто, невесту откуда взявшегося и взбравшегося на пустынную гору в фильме «На краю земли», или тоскующий гобой в «Свич Крафте». Музыка — только как необходимая нота в общей драматургической партитуре. Значительно более существенную роль в картинах режиссера играют звуки и шумы. В том же «Свич Крафте» один из трех главных персонажей — мышь — практически не появляется в кадре. Мы только постоянно слышим его характерное царапанье. Фильм «Тук-тук» целиком построен на звуковом эффекте.

В «Кубороиде» Бронзит, пожалуй, впервые попытался заговорить языком философских обобщений. Геометрическая кутерьма, в которую были вовлечены вырезанные из цветной бумаги человечек и кубик (незамысловатая цветовая палитра откровенно заимствована из детского набора «Сделай сам»), явно отсылала зрителя к вообще непростым взаимоотношениям человека с окружающей его



«Пустышка»

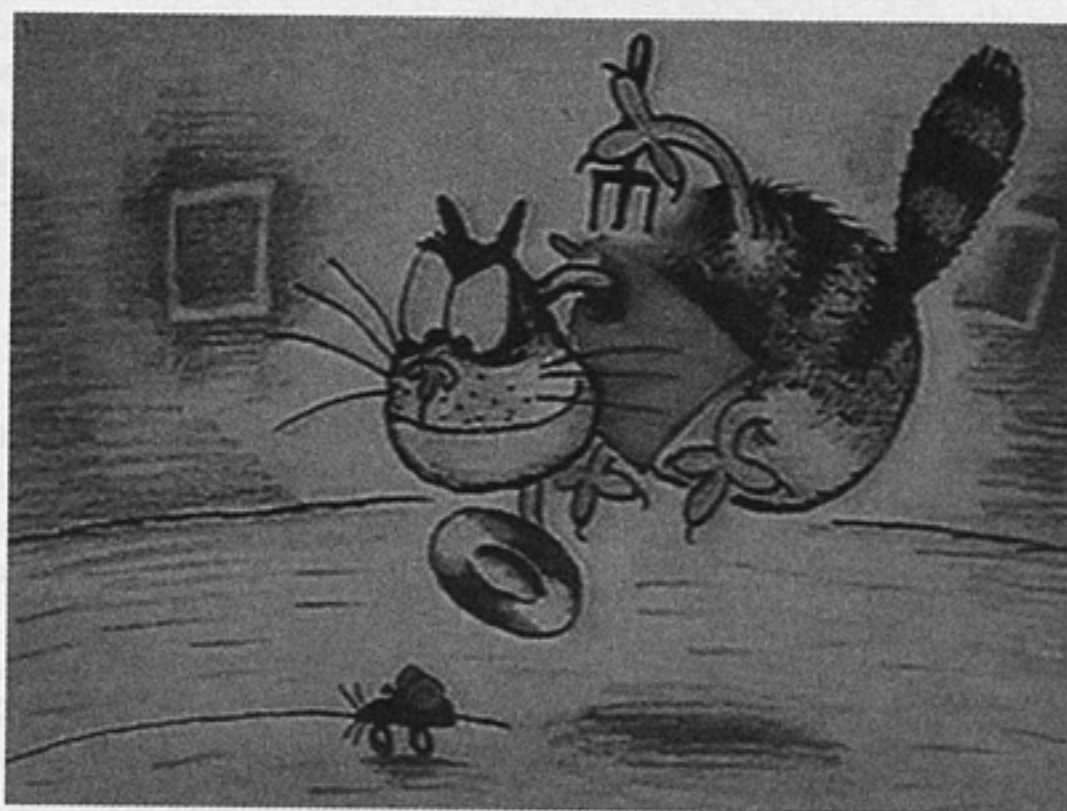
действительностью — то разноцветно притягательной, то враждебной. «Кубороид инженера Бронзита», конечно, был экспериментом, поиском новых форм и нового авторского самоощущения в пестром, угловатом пространстве. Но, кажется, игра в «Сделай сам» сыграла с автором-инженером злую шутку. Резать пленку было трудней, чем бумагу. Фильм оказался непомерно длинным. К тому же он испытывал явный дефицит в ставших уже привычными в бронзитовских опусах визуальных гэггах.

Впрочем, при всех издержках именно первые опыты режиссера привлекли внимание «братьев-пилотов» — Александра Татарского и Анатолия Прохорова: откуда это «знание предмета», чувство материала в северной столице, где долгие годы практически не существовало «школы» анимации? Под крышей «Пилота» Бронзит снял фильмы *Fare Well*, «Тук-тук» и «Пустышка» (*Pasifier*).

Для меня самым безупречным из этих лаконичных «высказываний» является «Пустышка». Обычный для Бронзита гротескный сюжет и обман заранее рассчитанных зрительских эмоций. Фильм-трюк, длящийся не более полутора минут с титрами. Полторы минуты зал смотрит и полторы хохочет и аплодирует. Во весь экран — орущий рот младенца. Синяя соска чудесным образом преобразует этот нестерпимо красный ор в умильное почмокивание бэбиса. Затем круглоглазому голопузу подсаживают в песочницу приятеля-двойника. Малыш заигрывает с новым другом, ласково теребит его железной лопаткой, хохоча, насыпая песочком. Никакой реакции. Рассвирепев, он вырывает соску недружелюбного пришельца. И, о ужас, тот мгновенно взмывает в небо, спланировав в песочницу сдутым шариком.

Другой знаменитый фильм Бронзита, сделанный под крышей «Пилота», — «Свич Крафт». В нем проявилось несомненное движение от карикатурной поэтики к рисунку-образу.

Switch — переключать. И переключение света становится основным организуемым действием трюком картины. Правда, в названии спрятана еще и игра слов witch craft — это колдовство, превращение. И колдовство, фантазмагория действительно составляют воздушную ткань картины. Норштейн сравнивал настоящий анимационный фильм с дымом, он испаряется, и его нельзя «процитировать». Не поддается описанию и этот полный печали и смеха фильм о безуспешной борьбе Хозяина в ночном колпаке и его фиолетового кота с мышкой. Пульсация вспыхивающего и гаснущего света стирает грань между сном и реальностью. Ритмические и смысловые повторы этой бессмысленной битвы с невидимым «врагом» набирают обороты, закручивая в фантастическую спираль самую будничную ситуацию. Кульминация истории — момент, когда Хозяин привязывает к очередной мышеловке бомбу. Свет снова гаснет и зажигается. Звонит будильник. Ночью он-то и был привязан к мышеловке. Хозяин с облегчением снимает ночной колпак, смеется и зовет кота, спрятавшегося под одеялом. Подойдя к мышеловке, он нажимает на кнопку будильника. Раздается ог-



«Пережевывай»

лушительный взрыв, рассыпающий изображение на пестрые клочки-молекулы...

Стилистика фильма, его острая суховатая графика откровенно апеллируют к творчеству знаменитого режиссера Поля Дриссена. Но откровенная вариация на тему, как видно, была необходима Бронзиту в его абсолютно индивидуальном поиске более пластичных образных фактур, более целостной визуальной атмосферы. И сам Дриссен, вручая Бронзиту Гран-при Анесси за фильм «Свич Крафт», искренне поздравляя молодого автора, был рад увидеть отголоски своего творчества в самобытной работе художника нового поколения.

Режиссер практически никогда не заикливается на каком-то одном проекте. Возникшая новая идея детально прорабатывается. С фанатичной скрупулезностью прописывается раскадровка. Но если проект не находит поддержки (прежде всего финансовой), Бронзит откладывает его и начинает другую работу.

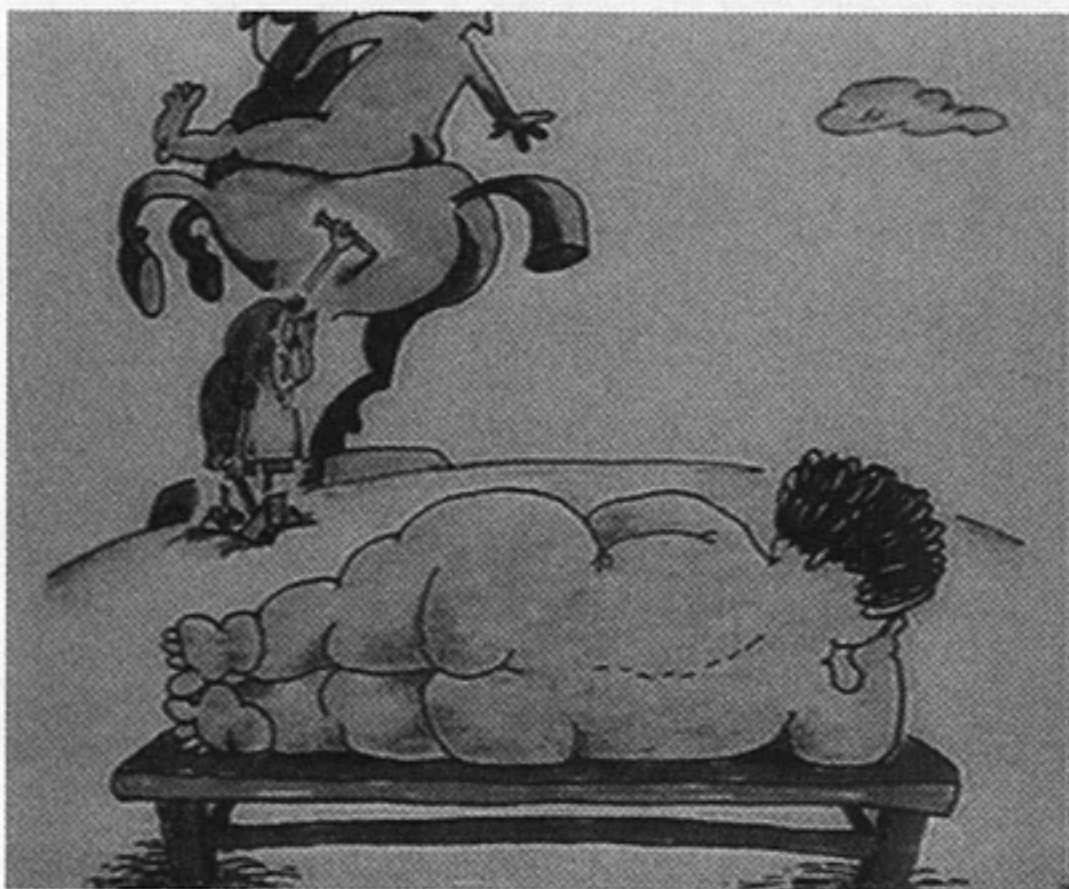
Так, как очередная возможность, возникла и идея, по-моему, замечательная — снять сериал коротких комических римейков знаменитых кинохитов. Горячую заинтересованность выразило НТВ, но потом то ли охладело, то ли не нашло средств. А идея была стоящая, о чем свидетельствует пилотная серия, которую Бронзиту все-таки удалось сделать.

Пародия на «Крепкий орешек» начинается с того, что из лифта на 9999 этаже появляется малыш с плюшевым мишкой в руках. Неуверенная ребячья подпись «Брюс» и от нее стрелочка — к малышу. Чтобы мы не ошиблись... Это он, как свидетельствуют крупные титры, «неистребимый», «неколебимый», «круче всех». В те полторы минуты, что длится фильм, крутого Брюса отстреливают,

поджигают, втыкают в спину нож, взрывают. Причем злодеи не гнушаются ничем. В кадр влезает большая нога и бьет малыша в живот. Больно. Так больно, что в ярости малыш Брюс побеждает всех бандитов. Одного из них — ножом, выхваченным из собственной спины. Конечно, малыш Брюс спасает от смерти милашку Холли. И застывает вместе с ней под надписью: Brus+Holli= . Звучит знаменитая рождественская Jungle bell. В углу комнаты зажигается елка, а по экрану сплошным потоком текут геометрически скроенные, микроскопические, нечитаемые титры. А в жизни закономерный финал этой праздничной, как рождественская индейка, истории — очередной Гран-при Анесси в категории короткометражных фильмов.

Жаль, что сериал не состоялся. Один «Титаник» чего бы стоил! Зрители наверняка с удовольствием посмеялись бы над своей неумной сентиментальностью, увидев в фильме Бронзита знаменитую парочку — то скрывающуюся под водой, то всплывающую, как поплавок, для очередного поцелуя.

Сегодняшняя жизнь аниматоров почти не обходится без рекламных пауз. Были они и у Бронзита. Вопрос в том, чем заполняются эти «паузы». Бездушным ремеслом или все-таки *анимацией*. Ведь в рекламе можно попробовать разные техники: от традиционной перекладки до возможностей современного компью-



«Тук-тук»

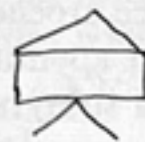
тера. Общеизвестно, что главная трудность — убедить заказчика отказаться от его стандартных заготовок и настоять на своем решении. Но, похоже, тихому, застенчивому Бронзиту это удастся. А иногда удастся реализовать и не связанные с рекламой идеи.

Из микрофильмов, рекламирующих радиотелефоны, у Бронзита уже составил настоящий сериал об агенте 007. В этом сериале легко угадывается так и не осуществленный пародийный замысел.

Как вообще возникают анимационные замыслы? Некоторые точно так же, как и в «большом кино», начинаются с сюжета, истории. Однако в последнее время все чаще истоком анимации оказываются некие яркие, целостные визуальные впечатления. Они рождают ее стилистику, жанр. Так, каменный барельеф X века стал источником вдохновения «Рождества» Михаила Алдашина, творчество нивхов, северных самородков, дало ключ к неповторимым поискам Оксаны Черкасовой, Андрея Золотухина.

Константин Бронзит мыслит с карандашом в руках. Иногда его рука опережает мысль, и происходит открытие неожиданной темы, возникает непривычный взгляд на привычные вещи.

Новый фильм Константина Бронзита «На краю земли» возник из беглой зарисовки в блокноте. Выглядела она примерно так:



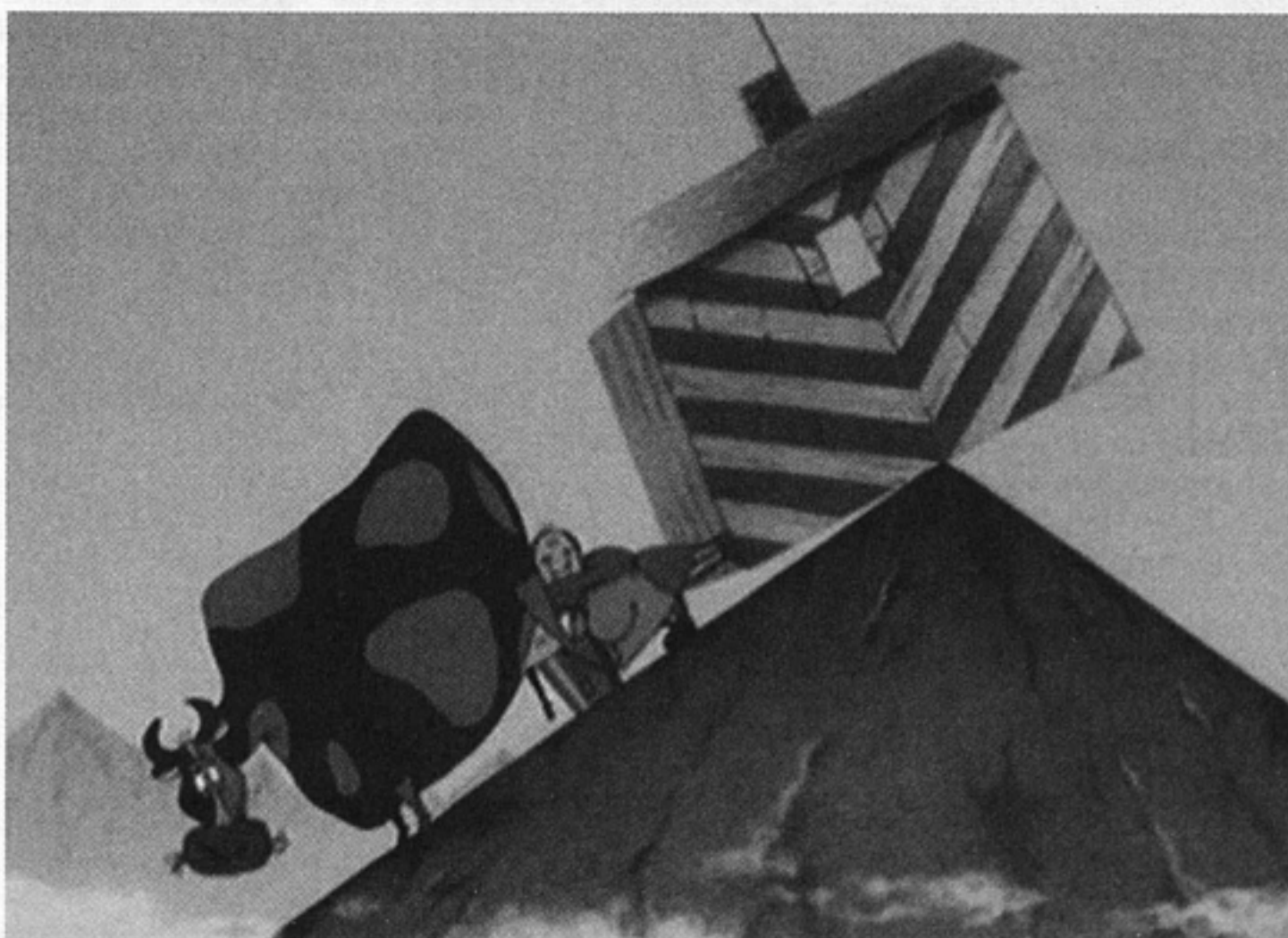
Похоже на художественную теорему, которую должен доказать автор. Итак, дано: дом на самом пике горы. Нелепица. Но — смешно. В статичную картинку сразу же вторгается динамика. А что, если картинку оживить — заселить домик обитателями? Например, Дедом с Бабкой, коровой с огромным выменем, которое волочится по земле, собакой на цепи, кошкой, выпачкавшейся в сметане, — и показать их будни. Заваливаясь то в одну, то в другую сторону, домик заживет своей жизнью.

Постоянное «домокачение» рождает бесконечный поток гэгов. Их плотность на минуту хронометража обгоняет способность зрителя среагировать и рассмеяться. Запаздывая, он все время смеется тому, что уже осталось позади этого стремительного потока — этой «сгущенки». Но при всей очевидной импровизационности каждый гэг рассчитан до микрона и занимает свое место в жесткой ритмической схеме, представленной в темпе *presto*. Практически каждый гэг имеет шлейф продуманных повторов, нарастающих в своей комичности. Подхваченные другими гэгами, эти повторы вплетаются в общую насыщенную смешовую партитуру. Несколько раз вываливается из дома пес, зависая на своей цепи над склоном горы. Эпизодический персонаж Ворона, испортив молоко, продолжает свой задумчивый полет над домом, но, неудачно столкнувшись с трубой, камнем падает вниз... точнехонько на кровать, выкатившуюся со Стариком из дома. Старик, крихтя, возвращается домой вместе с кроватью, смахивая по пути воронье перо. Она же тем временем взмывает ввысь, прихватив кошку... И так далее, стежок за стежком... Описывать смешное — дело самое неблагодарное. Тем более что каждый герой ленты — лишь элемент общей сложной постройки — трюковой комедии. Зачин фильма — несложный визуальный ребус — потребовал и соответствующего финала. А что, если вывернуть угол наоборот? Вот так, например:



Этот финал сразу заставляет задуматься о возможном продолжении фильмов-экспериментов.

И в Тарусе-99, и в Петербурге зал реагировал на присуждение главных премий фильму Бронзита «На краю земли» бурей аплодисментов. Но принадлежит его новая работа, увы, французам. Они, в отличие от наших соотечественников, нашли деньги (не такие, заметим, уж большие) на создание фильма. И звон фанфар, свидетельствующих о мировом успехе картины, уверена, мы еще не раз услышим. А вот увидят ли ее наши зрители — большой вопрос.



«На краю земли»

Р А З Б О Р Ы



Абсолютный
победитель «Ники»
А.Балабанов

ИГОРЬ СУКМАНОВ

На российском «Оскаре» победил Канн



Посмотрел по ТВ последнюю «Нику». Непривычно скромно, но, как всегда, с гонором. Однако былого раздражения уже не вызывает. Привыкли.

А не раздражала очередная «Ника», может быть, потому, что постановочная бедность на сей раз не оттеняла былым роскошеством и размахом доморощенный церемониал с неизменно проигрывающими неистощимому Гусману его партнершами-ведущими.

Но бедность, как говорится, не порок. И в бедности «Ника» не оставила своих притязаний сравниться (и сравняться) с заокеанским кузеном «Оскаром».

Вот об этом-то желании походить на него несмотря ни на что — не только на простое отсутствие традиции, но и элементарное непонимание этой традиции, этого ритуала, этой политики по прозвищу «Оскар» — я и хочу поговорить.

Посмотрев телетрансляцию, я задался единственным вопросом: а нужна ли нам вообще «Ника» в том виде, в каком она существует сегодня?

Чтобы ответить на сей вопрос с точки зрения «чистого кино», надо изначально отказаться от разного рода конъюнктурных соображений: исключить идею гигантской «ярмарки тщеславия», где можно на других посмотреть и себя показать; не думать и не гадать на темы, кому это выгодно и какой доход в чей карман «Ника» приносит. Это не важно. Это не наше дело. Наше дело — уяснить, в чем польза «Ники» для российского киноискусства, для российской кинополитики. Ведь благородная идея этого парада в том и состоит, чтобы зрелищно и демократично отметить главные достижения нашего кино.

Для этого не нужно открывать Америку. Она уже открыта и представлена «Оскаром» — самой знаменитой, а главное, самой устоявшейся в своих законах формой поощрения талантов. Этим законам следует, по сути, весь мир. И французские «Сезары», и датские «Бодилы», и итальянские «Давиды Донателло» — это все европеизированные кальки готовой схемы. «Ника» как явление более позднего порядка фактически присоединилась к «оскаровской» хартии. И в этом нет ничего зазорного.

Общая схема почти идеальна. Некая абстрактная академия путем голосования поощряет различными номинациями фильмы и их создателей. Затем тайным голосованием в каждой категории выбирает из номинантов победителя. Для интриги и значимости происходящего вводятся конверты с именами победителей, которые вскрываются в решающий момент. Эмоциональная (рекламная) акция, таким образом, оказывается интересной практически для каждого. Даже для тех, кто абсолютно не разбирается в кино, кто не посещает кино, кто даже не имеет ясного представления, что собой представляют фильмы и имена, вступившие в состязание. Акция эта объединяет абсолютно всех — она пробуждает азарт, интерес к происходящему здесь и сейчас.

Итак, с формой все ясно. Лучше не придумашь. «Ника», как умеет, эту форму заимствует. Однако главная кинопремия России подсознательно ощу-

щает свою — как бы это сказать? — неубедительность, что ли. Думается, это чувство ни для кого не новость. Даже для самих организаторов. Даже для самих награжденных.

Пресса это фиксирует и пытается из года в год ответить на вопрос, в чем же дело. Основной прокол «Ники» обычно выискивается в самой церемонии то слишком пышно, то слишком пошло. Но ведь не это главное.

В той же Америке, несмотря на отлаженную десятилетиями постановочную шоу-машину, несмотря на суперпрофессиональную режиссуру и ставшее давно таким естественным хорошо отрепетированное поведение звезд, всегда найдется человек, который обвинит «Оскар» в длиннотах, в безвкусице, в ненатуральности, натужности шуток и очевидных проколах выступающих. И это никого не удивляет, воспринимается в порядке вещей. С этим соглашаются, но никакая критика не способна поколебать грандиозность и важность самого события. Уважение, которое испытывает критикующий к предмету разбора, проглядывает в каждом, даже неллицеприятном, разоблачительном, слове. Значит, дело вовсе не в антураже. Хотя мы и пытаемся объяснить главные неудачи «Ники» провинциальностью наших шоуменов и организаторов праздника.

Может, сам принцип шоу-церемонии противоречит нашему менталитету? На последней «Нике» стоило лишь взглянуть на двух ее ведущих — актрис Ирину Розанову и Любовь Полищук. Отрешенная Розанова и явно чувствующая себя не в своей тарелке Полищук совсем не тянули на престижную и торжественную роль хозяек вечера. Сослаться на то, что роль ведущих — не их конек, было бы нелепо. В конечном счете они популярные актрисы кино и театра, и умение преподносить себя в самом выгодном свете входит в профессию.

Прекрасные дамы продемонстрировали не свое профессиональное неумение. Тут все сложнее. Просто подсознательно они не смогли поверить в предлагаемые обстоятельства. Лицедействовать надо, играть звезду надо, но все прекрасно знают, что мы другие. Из другого теста сделаны. Ведь не было на нашем веку ни института звезд, ни фабрики грез.

Действительно, наше сознание играет с нами в двойную игру. С одной стороны, оно с надеждой (ну, если не с надеждой, то с затаенной завистью и изумлением) смотрит в сторону той, «другой» жизни, но одновременно всячески сопротивляется всему заимствованному. Два основных аргумента — «чем мы хуже их» и «мы не они» — находятся в постоянном споре. Наши неотрефлексированные метания из стороны в сторону — от приятия западной нормы до ее отрицания — сказываются и на характере подобного рода многочисленных церемоний. Их постановщики хотят сделать цивильное русское шоу, а получается очередная местечковая советская акция. А все потому, что подобные представления начисто лишены органики.

С другой стороны, если «Ника» вот уже двенадцатый раз отстаивает свое место под солнцем, если пресса неизменно проявляет любопытство не только к результатам, но и к церемонии — значит, есть в ней потребность. Одним словом, русская ментальность не исключает в русском человеке архаичного инстинкта в получении удовольствия от роскошного да еще с элементом соревновательности зрелища.

Сознание, как мы уже убедились на себе, может меняться. Дело во времени. Со сменой поколений, с нарастающей буржуазностью нравов все войдет в свою колею. И рано или поздно — на уровне этикета, на уровне сценария — «Ника» обретет свой голос и, возможно, даже впишется в общемировой шоу-контекст.

Но для осуществления этого проекта, как он был задуман, нужно решительно поменять одну вещь. Из-за отсутствия которой, на мой взгляд, и портится все дело.

«Нике» прежде всего нужно осознать, что национальный кинематографический праздник имеет очень четкий регламент, очень четкую позицию по отношению к своему предмету — к кино.

Попросту говоря, организаторы «Ники» и ее академики должны уяснить себе, из каких принципов следует исходить в своей работе, в своих оценках и в своем выборе. Им необходимо определиться в политике, которую должна проводить «Ника», и этой политике следовать.

Избрав в качестве образца американский «Оскар», русские академики должны были если не позаимствовать, то хотя бы изучить принципиальный взгляд



И.Розанова и
Ю.Гусман — ведущие
церемонии

на кинематограф своих американских коллег, ибо он всегда проявляется в результатах голосования. Легко проследить за тем, что «Оскар» ставит во главу угла, когда выбирает претендента на звание лучшего из лучших. Американские академики в отношении художника и его творения выдвигают претензии не столько эстетического, сколько содержательного плана. «Оскар» вовсе не делает ставку на уникальность творческой манеры, на откровения в сфере киноязыка, на поиск самовыражения. Это ясно, как дважды два. Поэтому естественно, что «Спасение рядового Райана» Стивена Спилберга взяло верх над «Тонкой красной линией» Теренса Малика. И не стоит сокрушаться по поводу триумфа «Влюбленного Шекспира» или «Английского пациента», которые, при всем их профессионализме, не дотягивают до уровня подлинно авторского кино.

«Оскар» — это не лаборатория, а шоу. Однако шоу, имеющее международный престиж. Именно это и делает весьма специфическое мнение американской академии значимой для всего киномира ценностью. «Оскар» сознательно поддерживает это общее заблуждение. Хотя сам он преследует другую цель — локальную с точки зрения мирового искусства. «Оскар» поощряет из года в год только те фильмы, в которых нуждается Америка. Не Европа, не Африка и не Австралия. А сама Америка. Киноакадемия поднимает на пьедестал те картины, где эмоционально убедительно высказаны идеи, дефицит которых испытывает страна. Только делается все под универсальным рекламным соусом, привлекающим дилеров и дистрибьюторов мирового рынка сбыта.

Так вот, если абстрагироваться от блестящей мишуры и заострить внимание на академических решениях внутренних социокультурных проблем, то перед нашим взором предстанет замечательно отлаженный и действенный механизм. Американские академики — часть этого механизма.

Возможно, академикам приходится наступать на горло собственной песне. В их числе, между прочим, не только именитые авторы, крепкие профессионалы-подмастерья и прочие славные представители творческих профессий, но и торговцы фильмами, финансисты и чиновники от кино. Но все они без исключения готовы поступиться своими собственными вкусами, предпочтениями и симпатиями во имя традиции, сформулированной предельно ясно в момент рождения «Оскара». Действуют холодный разум и голый расчет. Но, повторюсь, расчет, имеющий отнюдь не денежный эквивалент, а целиком ему противоположный, служащий благородной цели поддержать авторитет национального кино, его жизнестойкость.

Поясню на примере. Представьте себе, что академик-продюсер и академик-режиссер совершают свой выбор, исходя из сугубо личных привязанностей. Что в таком случае являл бы собой «Оскар»? Несомненно, в номинантах

на главный приз «Лучший фильм года» могли бы встретиться кассовые блокбастеры в духе «Годзиллы», «Армагеддона» (возможные предпочтения продюсеров-толстосумов) и элитарные хиты от независимого кино. Но если перелистать предшествующую историю «Оскара», можно заметить, что ни одна из подобных картин ни разу не попадала в список номинантов.

Более того, публикуя многочисленные прогнозы, критики и журналисты обычно пытаются заранее определить круг претендентов путем исключения фильмов, которые по тем или иным причинам (отнюдь не художественного характера) теряют очки в своих притязаниях на награду. Скажем, в ожидании последнего «Оскара» из круга фаворитов были отсеяны картины, носящие очевидно депрессивный характер: «Американская история Х», «Хилари и Джеки», «Простые истины». При том, что оценивать академиком — в случае номинации этих фильмов — нужно было очень сильные актерские работы Мерил Стрип, Эмили Уотсон и Эдварда Нортон, которым нынешняя оscarовская триумфаторша Гвинет Пэлтроу в подметки не годится. И журналистам не приходит в голову предъявлять претензии судьям в необъективности оценок. Они понимают, что о предвзятости здесь и речи не идет, поскольку в своих оценках академики исходят из четкого постулата — отдавать предпочтение картинам с достаточно выраженным позитивным началом.

Сводный хор Гильдии актеров чествует А.Медведева, экс-председателя Госкино



В Канне — свой закон. Очевидный, хотя и негласный. Как бы ни пытались последнее каннское жюри казаться оригинальным и непредсказуемым, вручив премию бельгийскому фильму «Розетта», нерушимую логику фестиваля оно не сломало, как не сломало и сложившуюся традицию награждать «Золотой пальмовой ветвью» не абсолютного лидера конкурса, в чьих достоинствах мало кто сомневается (в 99-м это был испанский фильм Педро Альмодовара «Все о моей матери»), а картину, которой для эстетической канонизации не хватает всего-то чуть-чуть — авторитетной профессиональной поддержки.

Обращали ли вы когда-нибудь внимание, что за последнее десятилетие «Золотой пальмовой ветви» удостаивались прежде всего режиссеры, которые на момент вручения награды находились в подвешенном состоянии известности-неизвестности? И Джейн Кэмпбелл, и Чен Кайге, и Майк Ли, и тот же Квентин Тарантино — все они стали лауреатами Канна в момент восхождения к славе. Возьмите тех же бельгийских братьев Дарден. На фоне Альмодовара, Гринуэя, Линча их имена почти ничего не говорят. Но это только на фоне, до момента объявления результатов. Как только «Пальма» оказалась в их руках, тут же вспомнилось, что не такие уж они безвестные. И что их предыдущая социальная драма «Обещание» не прошла незамеченной для мировой критики (во всяком случае, я могу засвидетельствовать то почтение, которое сопровождало этой





«Честь и достоинство». Лауреат «Ники» в этой номинации М.Глузский с молодыми коллегами

картине в американском прокате 97-го года; «Обещание» вызвало в Америке резонанс и удостоилось самых лестных и благожелательных, а главное — единодушно положительных отзывов в прессе). И теперь, похоже, потребовался лишь Канн, чтобы имена братьев Дарден зазвучали в кинематографической среде в полный голос. Делать известных в профессиональном кругу всемирно знаменитыми — традиция Каннского фестиваля.

В незыблемости канонов и критериев — залог долголетия и славы самых главных кинопраздников мира.

Теперь вернемся к «Нике» и посмотрим, на что сориентирована она, какие принципы исповедует, что ставит во главу угла и как эта политика проявляется в работе российских киноакадемиков и отражается на их вердикте.

Начнем с примера. С завершающих моментов киноцеремонии в Доме кино, когда были объявлены новые лауреаты. Публику ожидали два сюрприза. Призы за режиссуру и лучший фильм года достались Алексею Балабанову и его картине «Про уродов и людей», получившей признание в прошлом году в одной из Каннских программ. Уникальный для отечественного кинематографа фильм Балабанова жестко обставил негласного лидера — «Страну глухих» Валерия Тодоровского.

Учитывая характер мероприятия, его ориентацию на Американскую киноакадемию, итог можно охарактеризовать следующим образом: на российском «Оскаре» победил Канн.

Балабанов удостоился на «Нике» почестей, равновеликих неожиданным почестям братьев Дарден в Канне. Триумф Балабанова расценивается мной как очевидное поражение «Ники». Которого она, увы, не ощущает.

Пути «Оскара» и каннских наград практически не пересекаются. Каждый преследует свои, подчас взаимоисключающие цели. Совпадения, которые имеют место, лишь подчеркивают правило. «Криминальное чтиво», удостоенное в Канне «золота», на «Оскаре» завоевало статуэтку лишь в номинации за лучший сценарий. Никита Михалков, обиженный на Канн за то, что ровный и однозначный успех его «Утомленных солнцем» не был освящен «Пальмовой ветвью», смог утешить свое самолюбие премией «Оскар» в категории «Лучший иноязычный фильм».

При всей своей кажущейся непредсказуемости «Оскар» никогда не выберет в лидеры неоднозначный фильм из категории арт-кино. Подобный маневр расценивался бы академиками как грубое нарушение установленного порядка, если хотите, как катастрофа. Ведь показательная акция киноакадемии утилитарна и прозаична. Она высвечивает исключительно текущий процесс, поднимает на щит то, что может вызвать мгновенную и к тому же осознанно позитивную реакцию. Интеллектуальное кино проигрывает в этом отношении по всем статьям. Фильм братьев Коэн «Фарго» — единственный молодой американский фильм, который к моменту вручения наград уже был возведен в ранг классики, — не был даже заявлен в номинации «Лучший фильм года». Вовсе не по причине того, что содержит много сцен насилия. Американцы, кстати сказать, полюбили «Фарго» именно за то, что жестокие и кровавые сцены были поданы супермягко и компенсировались необычайной душевностью рассказа. Фильм не попал в номинацию, поскольку потребности в детективах подобного рода (не в плане их качества, а в смысле насыщенности жанра как такового) Америка на тот момент нисколько не ощущала.

Вручи Америка главный «Оскар» «Криминальному чтиву» или тому же «Фарго», и она тут же сбилась бы с официально принятого курса и заявила бы о своей готовности уступить кинематографический плацдарм сарказму и цинизму. Моральную оплошность «Оскару» не простили бы никогда.

Но, возразят мне, Голливуд нам не указ. Что не дозволено Америке, дозволено нам.

Но зачем же тогда рядиться в оscarовские одежды, если игнорируешь главное — правила игры?

Если бы российские киноакадемики задумались об общественной пользе, то балабановская картина «Про уродов и людей» никогда не была бы объявлена лучшим фильмом года. Достаточно задаться элементарными вопросами: а нужна ли нынешнему российскому обществу такая картина? Может ли эта картина послужить показательным примером для развития отечественного кино? Ощущает ли массовая публика потребность в этой картине?

Если честно и объективно — то нет. В самом банальном, самом расхожем смысле эта картина (при том, что мне она лично очень нравится) российскому кино сегодня не подмога. Ну хотя бы потому, что авторского кино, и к тому же талантливое кино, у нас хватает. Нам бы чего-то чуточку подоступнее, «пожанровее». Как раз того, что весьма старательно и не без успеха попытался воспроизвести в своем фильме «Страна глухих» Валерий Тодоровский, который, по всем оscarовским-никовским статьям, обязан был одержать решающую победу и получить звание лучшего в 99-м году. Прославление балабановского садо-мазо, в сущности, поставило «Нику» вне закона — оscarовского закона.

Вы думаете, что «Ника» такое заранее предполагала? Уверен, что нет. Более того, она и сейчас пребывает в полном неведении того, что сотворила. И все потому, что при внешнем сходстве с «Оскаром» у «Ники» нет четкой внутренней установки, которой она могла бы следовать с первого года своего существования. «Нике» не хватает авторитарности и права на лидерство. Недаром многие крупные художники России отказываются принимать в ней участие. И вовсе не потому, что их могут обойти вниманием (практика показывает как раз обратное). Но потому, что награды, вручаемые Российской киноакадемией, определяются не выработанной киноидеологией, а какими-то случайными интересами, крайностями разброда и шатаний неокрепшего постсоветского сознания. В наградах нет отчетливого содержания, а значит, нет и смысла. Требовательный художник это понимает и не испытывает к подобным премиям равным счетом ничего — ни презрения, ни священного трепета.

Вот и выходит, что «Ника» на сегодня — это дорогая, однако неясная в своем назначении игрушка, прежде всего необходимая амбициозным творцам от шоу-бизнеса. Они не вдаются в правила — им достаточно внешнего блеска. А академики?.. Академики чаще всего голосуют, исходя из собственных субъективных критериев. Если, конечно, не оказываются в плену тех, как правило, далеких от общественной пользы установок, которые диктует массовая пресса.

Эта музыка слишком прекрасна

Слова, которые показались мне достаточно символическими, чтобы вынести их в название статьи, произносит в «Синем» Кшиштофа Кесьлёвского второстепенный персонаж, секретарь погибшего композитора Патриса де Курси. Вдова Патриса Жюли бросает в ковш мусорного экскаватора партитуру неоконченной оратории, посвященной торжествам по случаю объединения Европы. Нам, детям близящегося к концу европейского XX века, хорошо понятен этот жест отчаяния — все меркнет рядом со смертью, явилась ли она в облики автомобильной катастрофы или Освенцима, после которого бессмысленны философия и искусство. Но простая девушка сохраняет копию партитуры, чтобы потом Жюли могла дописать эту величественную музыку. Такую же прекрасную и полную значения, как симфония, которую создает композитор Генри Кешди из «Прикосновения руки» Занусси, молчавший сорок лет в память о погибших на войне ровесниках. И в обоих фильмах сотворение музыки соотносено с рождением ребенка, с продолжением жизни, с надеждой. Удивительно, но через семьдесят лет после провозглашения своего «заката» Европа вновь нашла в себе силы надеяться. Местом воплощения этих надежд, пространством активизации положительных символов стал европейский авторский кинематограф. Большое кино.

За короткий промежуток времени, примерно с 1993 по 1996 год, крупными европейскими режиссерами было снято несколько фильмов, позволяющих говорить о едином культурном феномене, специфическом дискурсе, организованном вокруг положительного образа Европы. «Синий» (1993) и «Красный» (1994) Кесьлёвского, «Прикосновение руки» (1994) Занусси, «За облаками» (1996) Антониони — Вендерса, «Ускользящая красота» (1996) Бертолуччи образуют некий единый образный поток, в котором различима попытка опробовать комплекс идей, символов, связанных с новой Европой и европейскими ценностями. При этом авторы стараются не опускать спорные моменты, но все же делают акцент на разрешимости проблем и общей положительной оценке существующего культурного потенциала.

Возникновение этого дискурса четко привязано к совершенно определенному моменту европейского культурного развития и представляет собой один из вариантов ответа на глобальный вопрос конца столетия: что будет с Европой? Вопрос столь же культурный, сколь и политический, национальный, антропологический. Естественно, единый обнадеживающий ответ, данный кинорежиссерами разных стран, не связан напрямую с банальным механизмом социального заказа. Миф о Прекрасной Европе (в положительном значении слова «миф») произвело самосознание европейской культуры. Наиболее чуткие творцы, способные на производство или актуализацию смыслов, уловили потребность эпохи в положительном образе того, что слишком часто за последние годы подвергалось развенчанию, переосмыслению, деконструкции. И образ был виртуозно сконструирован на всех возможных уровнях: от центрального конфликта и основной символики до языка, внешности персонажей, цветового и музыкального решений. Анализ этого внеличного, коллективно сотворенного европейского кинопространства предоставляет исследователю удачную возможность увидеть, как в кинематографе создаются значения. Как в конечном итоге кино живет в культуре, отвечая ее глубинным потребностям и, что особенно заметно в 90-е годы, стремительно меняясь вместе с ней. Середина 90-х находится от нас на расстоянии вытянутой руки, однако «образ Прекрасной Европы» уже полноценное и достойное описание явления киноистории.

В сотый раз пересказывать своими словами стандартный набор характеристик постмодернизма, разумеется, нет необходимости. Замечу лишь, что процессы отчуждения традиционных ценностей, экспансии массовой культуры, мифологизации мышления отнюдь не утратили своей силы оттого, что мы устали о них говорить. Под ударом оказалась основа основ европейской цивилизации — человеческая личность. Не цельная и не самотождественная уже начиная с Фрейда и Юнга, успешно ускользающая из-под контроля любых метатекстов с конца 60-х, а в «глобальной деревне» будущего и вовсе тяготеющая к исчезновению. В попытках определить, чем же является и считает себя современный человек, пока он окончательно не исчез — «как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке» (Мишель Фуко), — а заодно желая прояснить возможности сохранения этого лица, исследователи обратились к известному именно из психоаналитической традиции понятию «идентичность».

В 90-е годы перед Европой особенно остро встал вопрос не только о ее будущем, но и о ее корнях и основаниях. С одной стороны, «свирепствующая» политкорректность грозила полностью стереть с лица земли форпосты ненавистной классической культуры. С другой, политические процессы объединения Европы встретили довольно вялую поддержку населения крупных стран, и никаких всплесков энтузиазма по поводу европейского братства не было зарегистрировано. В речах политиков и журналистов прочно закрепились выражения «наднациональная Европа», «Европа регионов», но культурологи и историки серьезно задумались над вопросом, существуют ли соответствия этим понятиям в жизнеощущении, в духовной практике европейцев. Есть ли у европейского единства иные основания, кроме экономических?

Поэтому на первую половину 90-х годов приходится массовый всплеск публикаций различного рода, пытающихся определить, что стоит в современном культурном сознании за концептами «Европа» и «европейская идентичность», в каких отношениях они находятся с понятиями «прошлое», «национальное» и «постмодернизм»¹. Те, кто отрицает за европейской идентичностью само право на существование, апеллируют к силе национально-политического элемента, полиэтничности, плохо вяжущейся с единством, и к постмодернистскому умонастроению, которое небезуспешно стремится покончить со всеми метатекстами. Европеистам приходится обращаться за аргументами и к прошлому, и к будущему. Некоторые верят в возникновение постнационального европейского пространства. Философы и историки уделяют наибольшее внимание европейским истокам. Так, Г.Кнабе обращается к законам, атмосфере, принципам организации жизни Римской империи: «В живом подсознании истории, в мерцающей из ее глубины генетической памяти культуры самоидентификация Европы есть самоидентификация с ее антично-римским истоком и с традицией, из него вышедшей»². Французский профессор Реми Браг также возводит европейское к римскому, но римское для него означает ощущение своей культуры как заимствованной, подлежащей освоению и передаче. «Европа отличается от других культурных миров особым типом отношения к собственному: она присваивает то, что исходно воспринимается как чужое»³. «Быть римлянином — значит испытывать старое как новое, как то, что обновляется, будучи перенесенным на новую почву»⁴. Концепция Брага подходит близко к концепциям диалога и плюрализма, авторы которых видят в европейском этническом, географическом, интеллектуальном многообразии источник положительного развития.

Дискуссии продолжаются и поныне, но уже в 1995 году голландец Риен Седжерс написал очень показательную статью «Европа: когнитивный или эмоциональный концепт?», указывая на явный недостаток эмоционального содер-

¹ Краткую историю вопроса и библиографию можно найти в статье: K a e l b l e Hartmut. The History of European Consciousness. In: Societies Made Up of History. Edsbruk, 1996, p. 55 — 74.

² К н а б е Г. Европа. Рим. Мир. — «Пушкин», 1998, № 1 (6 — 7), с. 33 — 36.

³ Б р а г Реми. Европа, римский путь. Долгопрудный, 1995, с. 83.

⁴ Там же, с. 29.



«Три цвета. Синий»,
режиссер
Кшиштоф Кесьлёвский

жания понятия «Европа», на неумение работать с культурной идентичностью и на безрадостное будущее чисто логической, не находящей душевного отклика у рядовых европейцев конструкции: «Если единственным основанием экономического гиганта по имени Европа останется когнитивная интерпретация этого имени, он превратится в слепого великана и окончит свои дни в болоте»⁵.

Отрадно думать, что если бы дело зависело только от кинематографа, подобная участь Европе не грозила бы. Фильмы о европейском идеале представили эмоциональную составляющую концепта «Европа» со всей свойственной этому виду искусства чувственной конкретностью. Более того, представили ее на самом подходящем в данном случае общедоступном уровне. Все фильмы являются подлинно авторскими произведениями, но в то же время они вполне пригодны для широкой публики.

В Европе все должно быть прекрасно...

Красота — разговор об изображении и визуальных фактурах позволительно начать именно с этого слова, вынесенного даже в название одного из фильмов. Фильмы о Европе максимально красивы, и в вездесущности этой красоты, в ее предельной содержательности — один из подступов к определению европейского. Современное представление о красоте стремится забыть многовековые битвы души и тела, формы и содержания и обрести прекрасное как живое и плодотворное единство. Все героини (да и большинство героев) фильмов принадлежат к особенному, суперевропейскому типу красоты. Среди них почти отсутствуют блондинки, вызывающие ассоциации с Голливудом. Внешность европейской красавицы — Жюльет Бинош, Ирен Жакоб, Фанни Ардан, Софи Марсо — это пышные темные волосы, серьезное худое лицо, умные большие глаза, сдержанность жестов, изящество тела и особая, почти духовная утонченность всего облика. На этой красоте лежит отпечаток грусти и какой-то вековой усталости, словно воспоминание о возрасте той Европы, которая оживает сегодня в сознании своих «подданных». Работает на этот образ европейской красоты и одежда персонажей, о многом говорящая тем, кто видел, как на самом деле оде-

⁵ S e g e r s Rien T. Europe: A Cognitive or an Emotional Concept? In: Spiel 14, 1995, N 1, p. 3 — 19.

ты молодые европейцы. Стильная роскошь светлых костюмов и мягких свитеров, простота и изысканность струящихся плащей от Армани в фильме «За облаками», идеальное сочетание выразительности и функциональности в одежде героини «Синего» Жюли — красота неброская, вдумчивая, гармонирующая с осмысленностью и достоинством движений.

Красота человека — героини, героя — вписана в подходящее ей пространство. В фильмах выделяются три одинаково радующих глаз и одинаково соотносящихся с понятием «европейское» пространственных типа. Первый — город, основа основ Европы. Это город старинный, с маленькой площадью — на ней собор и ратуша с часами, — с аркадами и узкими улочками, ведущими к морю; город, залитый солнцем или тонущий в тумане. Особняки-дворцы со слегка облупившимися, но величественными фасадами и современными интерьерами снисходительно позволяют жить в своих стенах молодым и небогатым людям, таким, как учительница Кармен («За облаками»). Город может быть и другим — шумным Парижем, полным движения, огней, прозрачных лифтов и зеркальных отражений («За облаками», «Синий»), уютной, несмотря на машины, Женевой («Красный») или игрушечным Копенгагеном с тихими каналами («Прикосновение руки»)⁶. Важно то, что красота города гармонична и не враждебна живущим в нем людям, вызывает чувство родства, а не отчуждения.

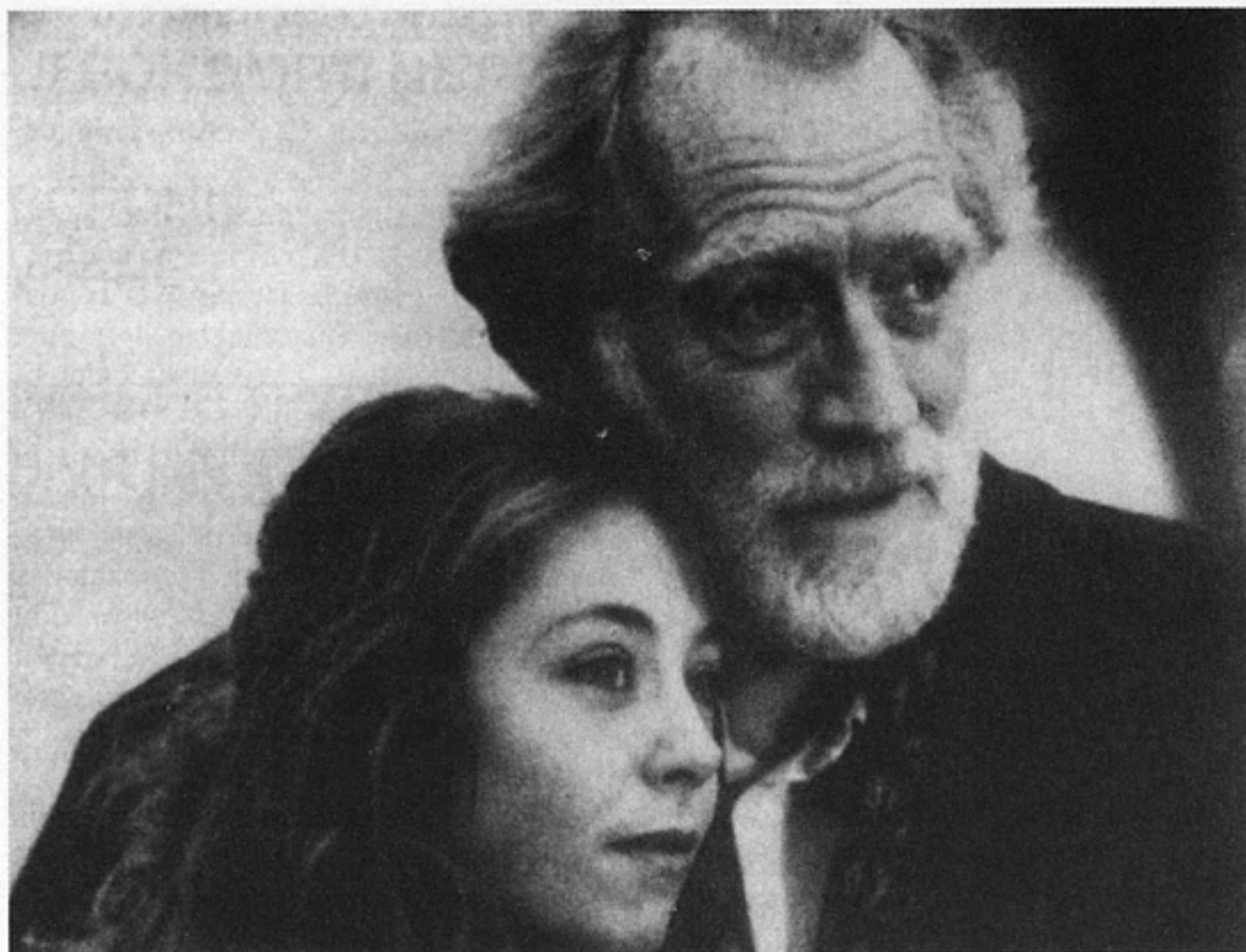
Второй тип пространства — деревенская, природная Европа, солнечная, зеленая, полная животворящих сил. Сиенским ее вариантом сполна насладились зрители «Ускользящей красоты», французский мелькает из окна поезда в фильме «За облаками». В «Ускользящей красоте» постоянно акцентируется единство природы и культуры, земли и живущих на ней людей — деревянные скульптуры, созданные хозяином дома, спят на земле рядом с героями и прячутся в высоких травах.

Наконец, третий доминирующий образ пространства (он есть во всех фильмах) — образ европейского дома, может быть, самый важный для понимания

⁶ Прямые свидетельства о том, как происходит «отбор» предметов и образов, должны представлять «Прекрасную Европу», редки. Но вот очень показательная цитата из воспоминаний Кесьлёвского: «Вообще нужные нам места мы находили с трудом. Так, Женева, где происходит действие «Красного», оказалась удивительно нефотогеничным городом. Отсутствует архитектурное единство. Город изуродован «пломбами» современных зданий. Не на чем остановить глаз... Мы объездили, кажется, весь город — он, впрочем, небольшой — и нашли два подходящих места». (К е с ь л е в с к и й К. О себе. — «Иностранная литература», 1998, № 12, с. 186.



«Три цвета. Красный»,
режиссер
Кшиштоф Кесьлёвский



«Прикосновение руки»,
режиссер
Кшиштоф Занусси

пространственной красоты. Дом большой и уютный, чаще всего отдельный, хотя многоквартирным домам в фильме Антониони тоже приписаны его основные характеристики. Дом обжит, полон книг и близких его хозяину вещей, в том числе мирной и полезной техники; дом может быть крепостью и местом уединения. Дом тесно связан с прошлым, с цепью поколений, которая не должна прерваться в будущем. В «Синем» Жюли дарит дом погибшего мужа его любовнице, то есть ее ребенку, и в словах, которые она произносит, вся правда и все благородство традиции: «Я думаю, его дом здесь». С индивидуальным домом связан самый, может быть, глубинный пластический архетип европейской культуры — проливной дождь за окнами и тепло очага внутри.

Нетрудно догадаться, к каким представлениям отсылают эти образы. Основа красоты европейского кинопространства — живое, гармоничное сочетание настоящего и прошлого, современности и, если угодно, античности. В фильме «За облаками», подчеркнуто, но и органично вписывающего современных людей в декорации старинных итальянских городов, словно оживают слова Реми Брага о том, что европейцы — это прежде всего римляне или, точнее, латиняне. Прошрое Европы и прошлое как таковое воспринимается героями как необходимая основа жизни, как то, без чего невозможно движение вперед. Прошрое и память в их сугубо положительном понимании — боль не забыта, но преодолена — пронизывают кинодискурс на всех уровнях. Хор в оратории Патриса де Курси поет по-гречески текст Первого послания апостола Павла к Коринфянам; Генри Кешди кладет на простенькую еврейскую мелодию латинские священные тексты. Американка Люси из «Ускользящей красоты» приезжает в Италию, где жила и любила ее мать, чтобы найти свои корни, отца, приобщиться к этой размеренной жизни на лоне природы и стать женщиной под символически огромным деревом. Даже на внешнем уровне в подборе актеров акцентируется принцип непрерывности времени, бессмертия прошлого — Марчелло Мاستроянни и Жанна Моро, актеры-легенды, живая память Европы, появляются в эпизодических ролях, играя, по сути дела, самих себя.

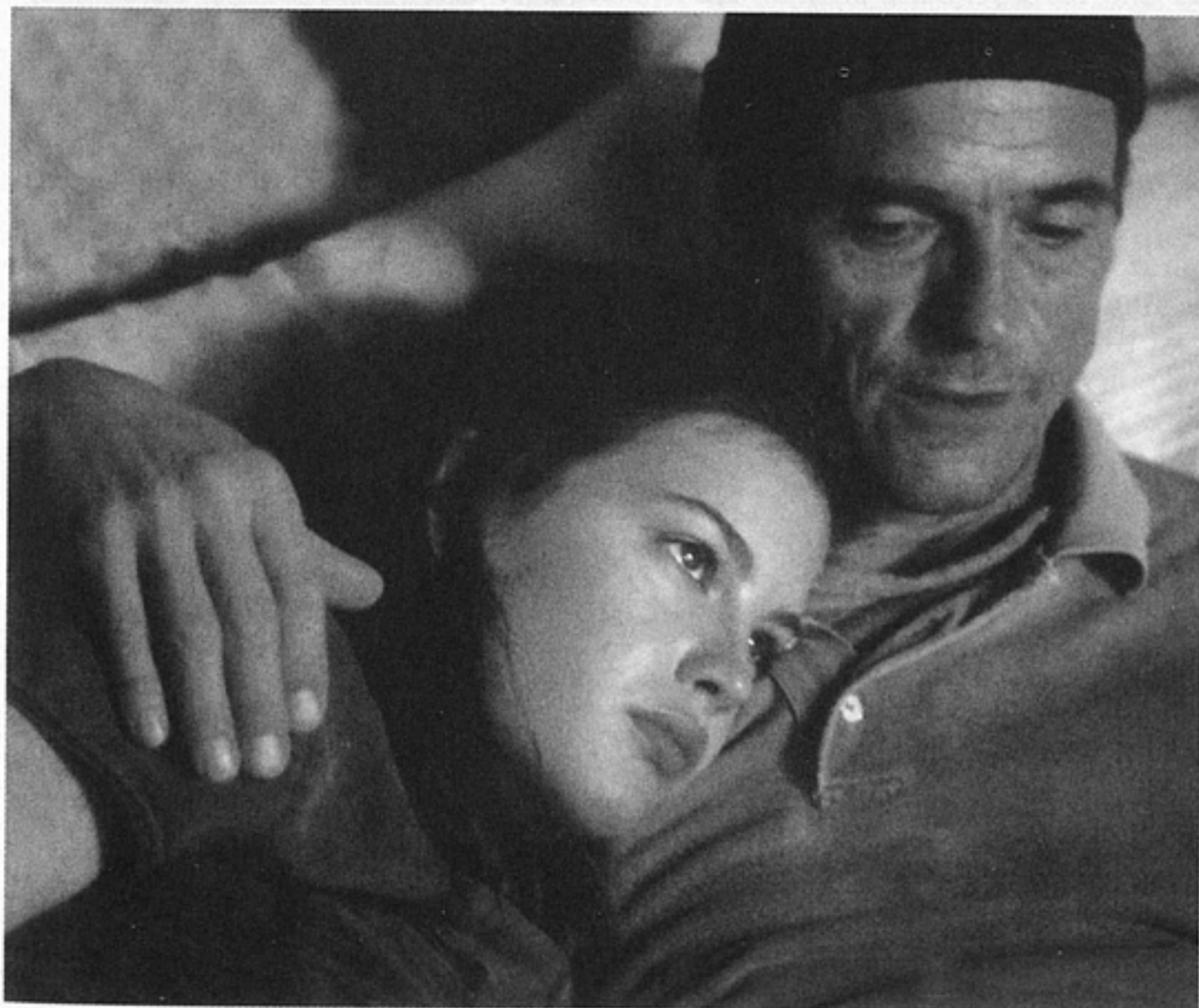
Человеческий евростандарт

Основным смысловым центром пяти фильмов, о которых идет речь, оказывается именно современная, прошедшая различные этапы отчуждения личность. Построение образа Европы неизбежно требует ответа на вопрос, чем живут ев-

ропейцы, какова их система ценностей и повседневная культура. В этом смысле ключевые слова оказались подобраны кинематографистами так же умело, как смоделирована внешность персонажей, — творчество, понимание, любовь. Европейское пространство предполагает и особое пространство духовной жизни, неотъемлемое достояние любого, даже самого заурядного человека.

Среди героев есть, конечно, подлинные творцы и люди высокой культуры — композиторы, режиссер, скульптор. Но главное не это: во всех картинах очевидно стремление авторов подчеркнуть, что правила человечности здесь распространяются на всех, попытка утвердить реальные достоинства каждой личности. Личность по-прежнему не обманывает ожиданий. Европейские герои всегда готовы к пониманию, к размышлению, к поиску истины, испытывают тягу к высокой культуре, даже если не соприкасаются с ней по роду деятельности. Вековая культура вошла в их плоть и кровь.

Чуткая, милосердная Валентина (Ирен Жакоб) из «Красного», которой удается вернуть к жизни запутавшегося в разборках с самим собой судью, — манекенщица и фотомодель, рекламирующая жвачку. Между прочим, она демонстрирует современную одежду в старинном театре под классическую музыку и покупает записи выдуманного Кесьлёвским композитора Ван дер Буденмайера. Антуан из «Синего», обычный парень со скейтбордом под мышкой, становится случайным свидетелем катастрофы и через много месяцев находит Жюли, чтобы спросить о последних словах ее мужа. Отношения молодежи с предшествующими поколениями вообще идеальны — молодые люди понимают старших, нуждаются в общении с ними и сами способны им многое дать (музыковед Стефан и Кешди, Люси и писатель Алекс). Юная продавщица (Софи Марсо) во втором эпизоде «За облаками» рассказывает Режиссеру (Джон Малкович) самое главное о себе — она убила отца, ударила его ножом двенадцать раз — и немедленно получает от него любовь-прощение. Преграды какому-то полумистическому братскому участию вообще не может положить ничто. В «Синем» проститутка Люсиль, впервые оказавшись в квартире бежавшей от прошлого Жюли, сразу подходит к синей люстре, единственному предмету из прежней жизни, замороженно перебирает стеклышки-подвески и говорит: «У меня в детстве была точно такая же».



«Ускользающая красота», режиссер
Бернардо Бертолуччи

Эта поразительная всеобщая «презумпция понимания», готовность увидеть брата в первом встречном, помочь другому человеку — может быть, самая трогательная особенность культурного пространства Прекрасной Европы и сильно действует на зрителей, привыкших в жизни к одиночеству и равнодушию. Она мгновенно опознается как идеализированная и почти невозможная характеристика реальности. И все же она не воспринимается как фальшь, не маркируется как чужое, поскольку имеет связи и корни в многовековой традиции культурного поведения, в частности, в традиции «европейской учтивости», берущей начало в античном представлении о достоинстве, в рыцарских кодексах, куртуазной галантности, романтическом культе «единения родственных душ». Стандарт отношений между личностями, ориентированный на раскрытие самого лучшего, самого «прекрасного» в каждом, задается кинематографом как идеал, как «руководство к действию», а тактичность и внимание друг к другу, утонченность чувств, братство предлагаются как одна из важнейших составляющих европейской идентичности.

Здесь важно обратить внимание на два момента, отсылающих к теоретическим спорам. В качестве главного «инструмента понимания» предпочтение отдается не словам, а жестам. Слова дискредитированы нашей эпохой до последнего предела, они умерли, и новое понимание должно опираться на другую, более человеческую основу: взгляды, жесты, мелочь, бытовая деталь, вроде ложечки, помешивающей кофе, — все, что так любит европейская камера. Героиня Софи Марсо долго «разговаривает» с Джоном Малковичем без единого слова, с помощью глаз и рук, потом следует рассказ про двенадцать ударов и любовная сцена. В комичном третьем эпизоде фильма «За облаками», парижской истории про любовный треугольник, герои мучают друг друга банальными стертыми фразами типа «обещай мне, что ты ее бросишь». Ситуация становится фарсовой, но вот Фанни Ардан и Жан Рено, случайно сведенные судьбой, берутся за руки — и теплота возвращается в фильм вместе с этим простым жестом. Теплота и надежда.

Одна из самых важных составляющих духовного образа Европы — терпимость. Она принципиально отличается от насильственно насаждаемой голливудской политкорректности своей естественностью, культурной укорененностью в том же богатом прошлом. В замечательном исследовании «Забота о себе» (третий том «Истории сексуальности») Мишель Фуко показывает, как поразительно терпима была античность к телесности в сексуальном и медицинском аспектах, — человеку предлагалось выбрать то, что ему больше подходит, и методично следовать этому⁷. Разумеется, реальная история сплошь нетерпима, но идеальная память о праве личности на выбор — одно из слагаемых классической культуры. И эта европейская терпимость — не только в отношениях Жюли с проституткой Люсиль, которая на вопрос: «Почему ты этим занимаешься?» честно отвечает: «Мне нравится». Она и в решении Жюли подарить дом любовнице мужа, потому что есть вещи выше ревности и ненависти, потому что человечность выше страсти.

В «пространстве человечности» безраздельно пребывают любовные отношения героев — еще одно проявление высокого европейского стиля. Вне зависимости от того, познакомились персонажи полчаса назад или ждали этих минут много лет (весь сюжет «Ускользящей красоты»), их отношения — настоящая гармония духовного и телесного начал, без тени пошлости и без каких-либо девиаций. Любовные сцены становятся кульминацией почти каждого сюжета и намеренно подаются как «красивые» — камера подолгу любитесь обнаженными телами под соответствующую случаю лирическую музыку. Чистая страсть дана в «Ускользящей красоте» как комически сниженная линия. Целомудренная любовь в первой истории «За облаками» — как искушение, по-своему прекрасное и по-своему бесплодное. Любовь почти всегда приравнена к творчеству, особенно к рождению музыки, и становится для кого-то инициацией, для кого-то прощением, для кого-то жизнью.

В этом идеальном пространстве бесспорное толкование получает финал «Красного», вызвавший в свое время немало вопросов. В том, что Кесслёвский

⁷ См.: Фуко М. История сексуальности-III: Забота о себе. Киев, 1998.

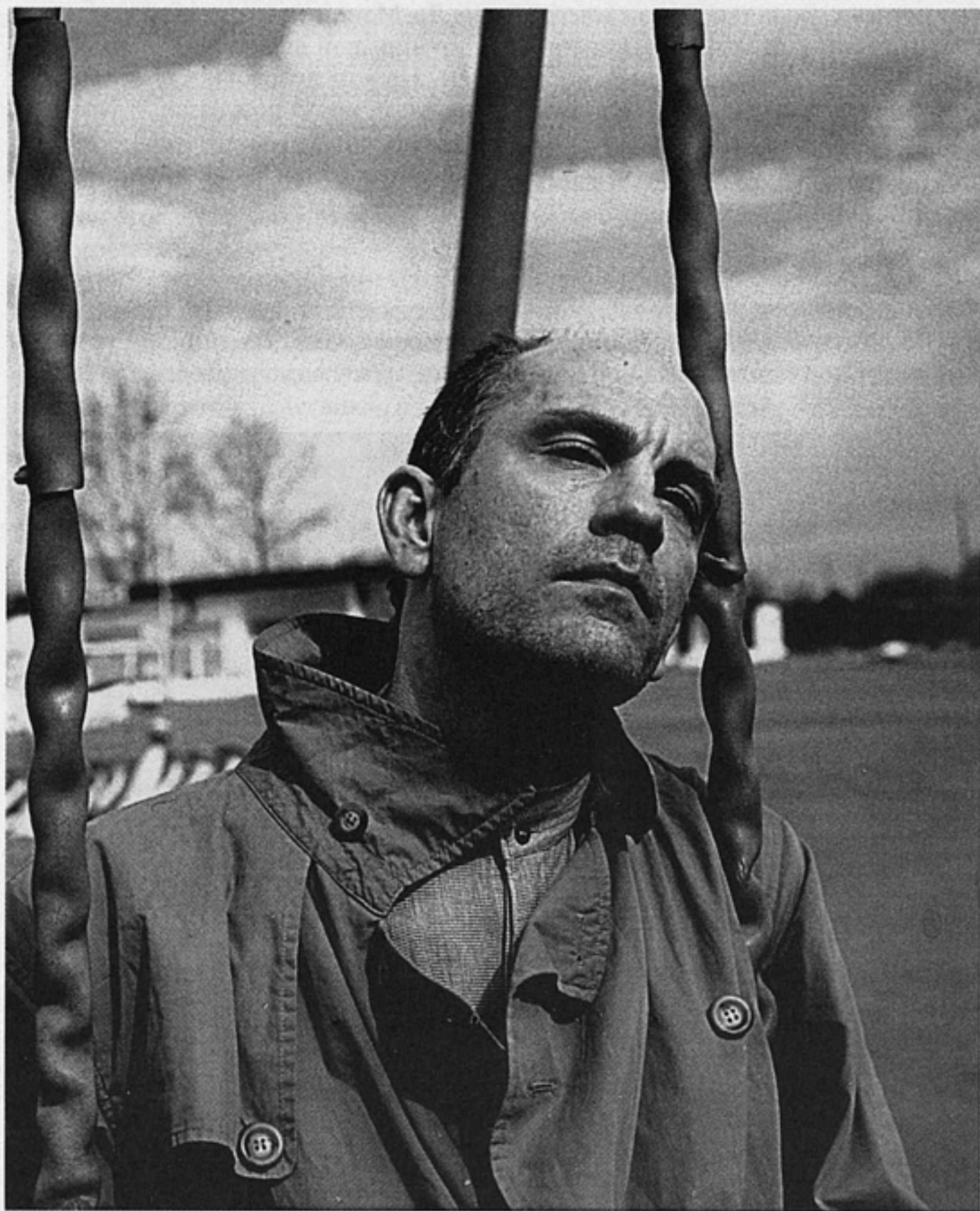
спасает всех своих героев из катастрофы на Ла-Манше (или судья спасает свою спасительницу Валентину), нет никакой иронии или формального «росчерка пера». Финал фильма абсолютно серьезен. Просто человечность всесильна. Она сильнее и судьбы, преследующей людей с момента рождения, и техники, поработившей нас в последнее столетие. Европейское измерение — прежде всего человеческое измерение, и живущие по его законам могут и должны быть спасены.

Небо над Европой

Неудивительно, что в европейском кинодискурсе идет чрезвычайно активная работа по освоению символов. В нем не только оживают традиционно связанные с Европой символы, но происходит также присвоение универсальных сим-



«Ускользающая красота», режиссер
Бернардо Бертолуччи



«За облаками»,
режиссеры
Микеланджело
Антониони,
Вим Вендерс

волических образов, привязывание их к европейским смысловым контекстам. Из первых прежде всего обращает на себя внимание цветовая символика.

В том, что один из лучших фильмов о современной Европе называется «Синий», есть глубочайший культурный смысл. Синевато-серая приглушенная гамма характерна и для фильма Занусси, и особенно для сегодняшнего Антониони. Между прочим, на языке «семантических комплексов» название «За облаками» тоже может читаться как «Синий» — по данным лингвистов подавляющее большинство людей связывают этот цвет в первую очередь с концептом «небо»⁸. В европейском сознании синий веками ассоциировался с Европой, с прохладой туманов и омывающих континент морей. И живопись, и метафизика цвета соотносят синий и голубой с высшим началом, с сознанием, устремленным вдаль, а на уровне Европы — с особенной европейской мечтательностью, несуетностью, с мыслью, постигающей бесконечность. Вот мнение на этот счет Шпенглера, противопоставившего европейские синий и зеленый античным желтому и красному: «По сути это атмосферические, а не предметные краски. Они холодны; они развоплощают телесность и вызывают впечатления простора, дали и безграничности... Синий и зеленый — трансцендентные, ду-

⁸ См. об этом: В е ж б и ц к а я А. Язык. Культура. Познание. М., 1997, с. 257.

ховные, нечувственные цвета... фаустовские, монотеистические цвета — суть цвета одиночества, заботы, связи мгновения с прошлым и будущим, цвета судьбы как имманентного вселенной стечения обстоятельств⁹. Чем не описание проблематики фильма Кесслёвского?

С холодной синеватой гаммой соотносятся основные европейские стихии — стихии преимущественно водные. Дождь становится лейтмотивом всего киноповествования, из него рождаются идеально передающие настроение образы: готически вытянутый лик Ирен Жакоб в четвертом эпизоде «За облаками»; глаза Оливье, в проливной дождь примчавшегося по звонку Жюли; мокрые спутанные волосы юной Анны Берг, готовой принять любовь великого Кешди с благодарной радостью. Дождь и любовь неразрывно связаны в символическом пространстве Европы через уже описанный образ дома, где можно отогреться и просохнуть, почувствовать себя защищенным не только теплом очага, но и теплом того, кто находится рядом. Идущий снаружи дождь дарит человеку прекрасную возможность оказаться «у себя», в своем собственном мире, он останавливает движение времени и рождает неторопливую, серьезную мысль, обращенную на свои основания. Рождает философию.

С мыслью и философией еще глубже соотнесена родственная дождю стихия — туман. Особенно это подчеркнуто в фильме «За облаками», где туман обозначен как субстанция, из которой Режиссеру являются образы: он есть «тишина, в которой слышны звуки извне». Общее неспешное, раздумчивое течение повествования, погруженного в туман и размышления о творчестве, выливается в финале в классический философский образ. Широкие лестницы старинных домов, которые многократно возникают в фильме, сходятся в одну — самую главную платоновскую лестницу, уносящуюся ввысь, в мир идей, и объясняющую природу жизни и искусства: «...но мы знаем, что за каждым воплощенным образом скрывается другой образ, более близкий к действительности, а за тем образом — другой и так далее, вплоть до истинного образа абсолютной, таинственной реальности, которую никто из нас так и не увидит».

Толкуя семантическую нагрузку кинематографической образности в авторском европейском кино, интересно также наблюдать за присвоением тех символов, в которых никто не заподозрил бы специфически европейское содержание. Семантическое поле знаков «рука» и «руки» почти безгранично. Но в контексте «мифа о Прекрасной Европе» этот знак репрезентирует все ту же важнейшую для образа Европы группу значений — понимание, братство, лучшие человеческие качества. Жест поднятой руки как символ высшей связи между людьми присутствует в каждом из фильмов. «Возвращая билет Валентине, судья поднимает стекло (машины. — Н.С.) и изнутри прикладывает к нему ладонь. Валентина кладет на то же место свою»¹⁰. В тонких, нервных руках Стефана, несущих жизнь и музыку, оказывается сосредоточен весь фильм Занусси. Такие же идеально прекрасные, «духовные» руки над обнаженным телом — главный сквозной образ первого эпизода «За облаками». Как правило, именно культурно-символическая работа требует от создателей кинематографических текстов наибольшей тонкости, ведь всякий перегиб, передозировка той или иной группы значений воспринимается зрителем как насилие и фальшь. Но в европейском кинопространстве все органично, все подчиняется предложенным правилам игры.

Значимое отсутствие

Разумеется, правила этой игры требуют частичного или полного исключения огромного количества вещей, входящих в противоречие с основной идеей. Объем статьи позволяет лишь конспективно назвать ряд компонентов, образующих в совокупности «изнанку Европы», не попавшую в данный образ или попавшую туда в сильно смягченном виде. Общее правило исключения может быть сфор-

⁹ Ш п е н г л е р О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории, т. 1. М., 1993, с. 420 — 421. Напомню, что для Шпенглера Европа представляет собой отдельный культурно-исторический тип, не связанный с античным.

¹⁰ К е с с л ё в с к и й К., П е с е в и ч К. Три цвета. Красный. — «Искусство кино», 1995, № 2, с. 44.

мулировано так: на среднем уровне «европейски прекрасного» признается преодоленной вся центральная проблематика постмодернистской критики. Под вопрос не ставится понятие личности и цельного субъекта, равно как и его сложных отношений с объектным целым (государством, обществом, нацией, культурой). Выносятся на обсуждение (особенно мощно — в «Красном») ключевое для Европы понятие закона, но подано оно в том же личном пространстве как право человека судить и решается вполне компромиссно: главное — не судить самому. Создатели фильма «За облаками» изящно разбираются с проблемой подлинности вещей, то есть с отношениями оригинал — копия — симулякр. Марчелло Мастоияни пытается нарисовать пейзаж Сезанна, стоя на том же месте, где стоял великий художник. Жанна Моро высмеивает заведомую вторичность этой попытки. Художник отвечает ей, что главное — тот смысл, который поступку придает сама личность: «Когда кто-то создает копию, он повторяет жест, он повторяет действие гения...» «Копию жеста», — парирует ехидная собеседница. «Я понимаю, что вам это смешно, но картину я вам все равно продам, вот увидите». Максимум, что позволено, — светлая насмешка над тем, что принято считать поводом для трагедии. Ну и, конечно, полное отсутствие в кадре негров, гомосексуалистов, оружия, крови, нищеты. С материальными проблемами Прекрасная Европа вообще покончила так кардинально, как и не снилось Европе настоящей. На пять фильмов и сотню персонажей приходится лишь один человек, который кажется не вполне обеспеченным, — уличный флейтист в «Синем». Впрочем, заблуждение быстро рассеивается: вместе с Жюли мы наблюдаем, как «несчастливого» привозит на «рабочее место» роскошная дама в белом автомобиле.

Очевидно, что прекрасное пространство разительно контрастирует со множеством современных фильмов, тоже затрагивающих понятие «европейского», но сосредоточенных на его темной стороне. Их невозможно объединить в нечто целое: критика ведется разными средствами в разных направлениях, но все они находятся в отношении отрицания к представленному выше образу. Уже в «Белом» Кесслёвского, который посвящен непутевым восточным границам Европы, весь «прекрасный» символизм оказывается зеркально перевернут. На мешковато одетого, взлохмаченного поляка Кароля словно бросается покорно служившая другим героям техника, на ступенях классического здания парижского Дворца правосудия его обдаёт щедрой струей коварный голубь (тоже символ

«За облаками»,
режиссеры
Микеланджело
Антониони,
Вим Вендерс



Европы!), а в самом Дворце нешуточным образом выставляют на всеобщее обозрение его самые сокровенные беды. «Золотая» молодежь из *Trainspotting* (1996) Дэнни Бойла решает проблему самоидентификации вполне недвусмысленно: «Все шотландцы дерьмо. А мы хуже всех» и «Героин — вот это сильная личность». Старинный европейский город Эдинбург умышленно снят, как грязная помойка. В «Ненависти» (1995) Матье Кассовица по туристским кварталам Парижа неприкаянно бродят три юных европейца — еврей, негр и араб, не в силах ответить на вопросы «кто мы?» и «что делать?». Не говоря уже о серьезнейшей «Европе» (1991) Ларса фон Триера, фильме, где критикуются глубинные основания «европейского», отождествляемого с тотальным, национальным злом, с войной, круговой порукой предательства, полностью разрушающей личность. Стереотипный сюжетный ход — приезд чистого, простого, полного гуманистических иллюзий американца в Европу — напоминает нам «Ускользающую красоту». Но на этот раз Европа — Германия 1945 года, где человек стал ничем по сравнению с реальностью ненависти, а прошлое превратилось в источник смерти, делающий невозможным любое будущее. В «прекрасном мифе» ответ этой Европы можно разглядеть разве что в сорокалетнем молчании Генри Кешди. И может быть, где-то в глубинах его музыки, где есть все.

Идеал

Именно этим словом, на мой взгляд, уместно закончить анализ одного из новейших кинофеноменов. Идеал, так живо воплощенный в фильмах о Прекрасной Европе большими мастерами, входит неотъемлемой частью в столетние культурные представления о сущности Европы и — вместе с латынью, лежащей в основании языков, с уважением к закону и рациональностью мышления — в основу той идентичности, которая может быть обнаружена в ее духовном пространстве. Рядом с грязью и ужасом европейской истории, с калейдоскопичностью и отчуждением современной действительности продолжает существовать идеальный комплекс представлений о высоком объединяющем начале, образ Европейского Дома, который когда-нибудь соберет в своих стенах красивых, свободных, мыслящих людей. Увы, прекрасной европейской музыке никак не удастся зазвучать в полную силу. На наших глазах хрупкий, создававшийся титаническими усилиями образ мирной, мудрой, понимающей Европы разлетелся вдребезги так же, как разбилась о первую мировую войну попытка начала века — блистательная *belle époque*.

Натовские бомбардировщики над Югославией оказались аргументом в пользу Ларса фон Триера, а не Антониони. Но такое ощущение, что на этот раз реальность не помеха почти канонизированному и утвердившемуся в европейском сознании мифу о Прекрасной Европе. Видимо, «эта музыка слишком прекрасна», чтобы умереть по воле трагических обстоятельств, похоронив многолетние геополитические и культурные чаяния современной Европы.

О П Ы Т



Л.Кулешов и
С.Эйзенштейн
принимают
экзамены
во ВГИКе

ВГИКу — 80 лет

АЛЕКСАНДР НОВИКОВ:

«ВГИК работает...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДАЯ СМИРНОВА

Дая Смирнова. Александр Васильевич, примите поздравления в связи с 80-летием ВГИКа.

Александр Новиков. Спасибо.

Д.Смирнова. Читатели «Искусства кино» знают о славе института и о тех, кто эту славу создавал. Поэтому предлагаю сразу перейти к деловому разговору. Десять лет назад, когда мы с вами беседовали о 70-летнем юбилее, у института было много проблем. Ваши сотрудники насчитали более пятнадцати критических выступлений в прессе. Помимо злободневно-перестроечных претензий в этих материалах были обоснованная озабоченность, справедливые упреки, не правда ли?

А.Новиков. Если говорить всерьез, тогдашние претензии не отличались от тех, что предъявлялись и сорок, и пятьдесят лет назад. У ВГИКа есть затяжные проблемы. Стоит почитать протоколы заседаний на кафедре режиссуры, на которых выступали Кулешов, Эйзенштейн, Ромм, Герасимов и другие уважаемые мастера, и вы обнаружите, что они сетовали на отсутствие должных контактов между мастерскими и факультетами, на несогласованность программ, на отсутствие взаимоприемлемого учебника по режиссуре и т.п. Это извечные проблемы всех киношкол. У наших коллег и здесь, и за рубежом те же трудности. Как соединить студента-режиссера и студента-драматурга? Как убедить студента-режиссера, чтобы он снимал в главной роли не народного артиста, а студента-актера из соседней мастерской? Такого рода проблемы остались.

А если говорить о перестроечном времени, нельзя не пожалеть о какой-то странной слепоте, проявленной многими революционерами, посягавшими на основы киношколы. В принципе это был большевизм наоборот, но с тем же лозунгом: «...до основания, а затем...» Вот теперь и видно, что получилось «затем», во что вылились необдуманные эксперименты, экстремизм и амбиции. Для нас самое ужасное состояло в том, что экспериментаторами в педагогической сфере хотели быть люди, не имевшие соответствующей профессиональной подготовки. В те годы ВГИК пережил, может быть, самые тяжелые времена за всю свою историю. Надо сказать, что в Международной организации киношкол (СИЛЕКТ) часто озвучивается мысль, что школа обязательно должна быть в известной степени консервативной, потому что отдаленные последствия различных перетрясок плохо прогнозируются. Надеюсь, общественность обратила внимание на то, что в числе немногих кинематографических институций, сохранившихся и продолжающих функционировать, в какой-то степени приближаясь к норме, оказался именно ВГИК.

Д.Смирнова. Однако в институте много новшеств, которые, очевидно, помогают приближаться к норме. Что изменилось в последние годы?



А.Новиков,
ректор ВГИКа

А.Новиков. У нас появляются педагоги более молодой генерации. В педагогическую стихию самоотверженно ринулись Вадим Абдрашитов, Карен Шахназаров, Владимир Хотиненко, Сергей Мирошниченко. Кафедрой драматургии сейчас заведует Юрий Арабов. Кафедру живописи и рисунка возглавил совсем молодой художник Валерий Архипов. Есть и другие примеры, но возрастной ценз не перестал быть проблемой, потому что педагогические заработки не стимулируют наплыва желающих.

Д.Смирнова. Появились новые кафедры?

А.Новиков. Да. В трудное время нам удалось все же в значительной мере переоснастить институт технологически. Открыта, например, кафедра звукорежиссуры, которой во ВГИКе никогда не было. Госкино помогло оснастить звукоцех учебной киностудии, у нас теперь три тонстудии. Звукорежиссеры учатся на самом современном перwokлассном оборудовании. Приглаше-

ны мастера экстракласса: Р.А.Казарян, В.И.Шарун и другие.

Д.Смирнова. Знаю, что Владимир Грамматиков потрясен: возглавленная им Киностудия Горького обращается за звуковыми услугами во ВГИК.

А.Новиков. Мы оказываем различные производственные услуги. Никогда раньше не было во ВГИКе и кафедры менеджмента кино и телевидения. Студентам экономического факультета преподаются специальные дисциплины, включающие современный практический опыт. Появилась также кафедра компьютерной графики и анимации — здесь мы на гребне волны технического и творческого прогресса. Возглавляет кафедру известный мастер анимации Станислав Соколов. Из общегуманитарных могу назвать новую кафедру эстетики, истории и теории культуры. Открыт также новый факультет дополнительного профессионального образования, где второе образование предоставляется за плату. Важное новшество — создание учебного театра ВГИКа.

Д.Смирнова. Наряду со строго квотированным бюджетным обучением во ВГИКе существует и платное. Сколько стоит учеба в институте кинематографии?

А.Новиков. Оплата рассчитывается в диапазоне от шестисот долларов в год на заочном отделении до пяти тысяч долларов на дневном. Драматурги платят меньше, поскольку работают с бумагой. Расходы на режиссеров более существенны, особенно производственные, а самое дорогое обучение у операторов, потому что связано с дорогостоящей техникой и технологией. Наша операторская школа — кафедра В.И.Юсова — всемирно известна, имеет очень серьезную репутацию. Мы всячески боремся за то, чтобы не обескровить подготовку операторов. Режиссура практикуется и на видео, которым нам частично помогло обзавестись Госкино, а операторам нужна пленка и все, что с ней связано, а это — громадные затраты по нынешним временам.

Д.Смирнова. О преимуществах платного обучения для ВГИКа можно догадаться, а каковы издержки?

А.Новиков. Нам уже не по-товарищески, а официально предлагают выживать самим — за счет внебюджетных средств. Без расширения платных форм обучения, без сдачи в аренду некоторых помещений общежития и ряда других заработков мы просто закрылись бы пять-семь лет назад. У нас ужасающее финансирование, миллионные долги по коммунальным платежам и фильмопроизводству.

В прошлом году ВГИК получил только 12 процентов запланированных на производственное обучение средств. Для наглядности можно сказать, что из ста студентов снимать могут только двенадцать. Есть и другая проблема. Если раньше мы принимали на бюджетное обучение сто пятьдесят человек в год, то теперь планируется только сто десять. Нетрудно подсчитать, что за последние пять лет двести абитуриентов лишились шанса на обучение за счет государства.

Д.Смирнова. А что, при нынешнем состоянии отечественного кинематографа они остро необходимы?

А.Новиков. Хорошо, что вы задали этот вопрос. У некоторых наших коллег не совсем верное представление о миссии и функциях ВГИКа. Они полагают, что это отраслевой вуз, работающий только для нужд кино, но из ВГИКа выходят писатели, художники-станковисты, графики, иллюстраторы книг, художники и актеры театра, экономисты, работающие в различных сферах культуры и т.п. Телевидение испытывает дефицит квалифицированных специалистов. Многие вгиковцы уходят туда, повышая, как мне кажется, профессиональный уровень телепередач.

Я хочу сказать об очевидном: ВГИК работает для всей российской культуры и не только для российской. Мы выпустили более тысячи кинематографистов для всего мира и продолжаем это делать.

Д.Смирнова. Насколько помнится, жизнь института всегда осложняло двойное подчинение — Госкино и Минвузу, необходимость исполнять директивы, рассчитанные на все высшие учебные заведения независимо от их профиля.

А.Новиков. Это сохранилось до сих пор — консерватизм, который мы не поддерживаем. Например, правительство утвердило государственные стандарты на обучение, в которых практически игнорируется специфика вузов искусства, их долг растить творческие индивидуальности. Само слово «стандарт» входит в вопиющий конфликт с природой художественности, но наши предложения не были учтены. Остается неадекватной и оплата педагогического труда выдающихся мастеров искусства, не обладающих ни кандидатскими, ни докторскими регалиями. Сегодня невозможно принять на бюджетное обучение талантливого человека, если у него уже есть одно высшее образование. Словом, неувязок много. Говорят: «Если у вас есть лишние деньги, доплачивайте кому хотите». Но где эти деньги взять?

Д.Смирнова. В каталоге фестиваля «Св. Анна» я насчитала более десяти российских киношкол. Убывание монополизма как-то сказывается на ВГИКе?

А.Новиков. На вступительных конкурсах — никак. Они, как всегда, высоки. У нас серьезная репутация и реальная производственная база. Мы знакомимся с интересными идеями коллег и с удовольствием делимся своим опытом. В новых образовательных структурах часто преподают наши мастера, педагоги и выпускники. Должны существовать разные концепции педагогического процесса. Такая конкуренция даже полезна.

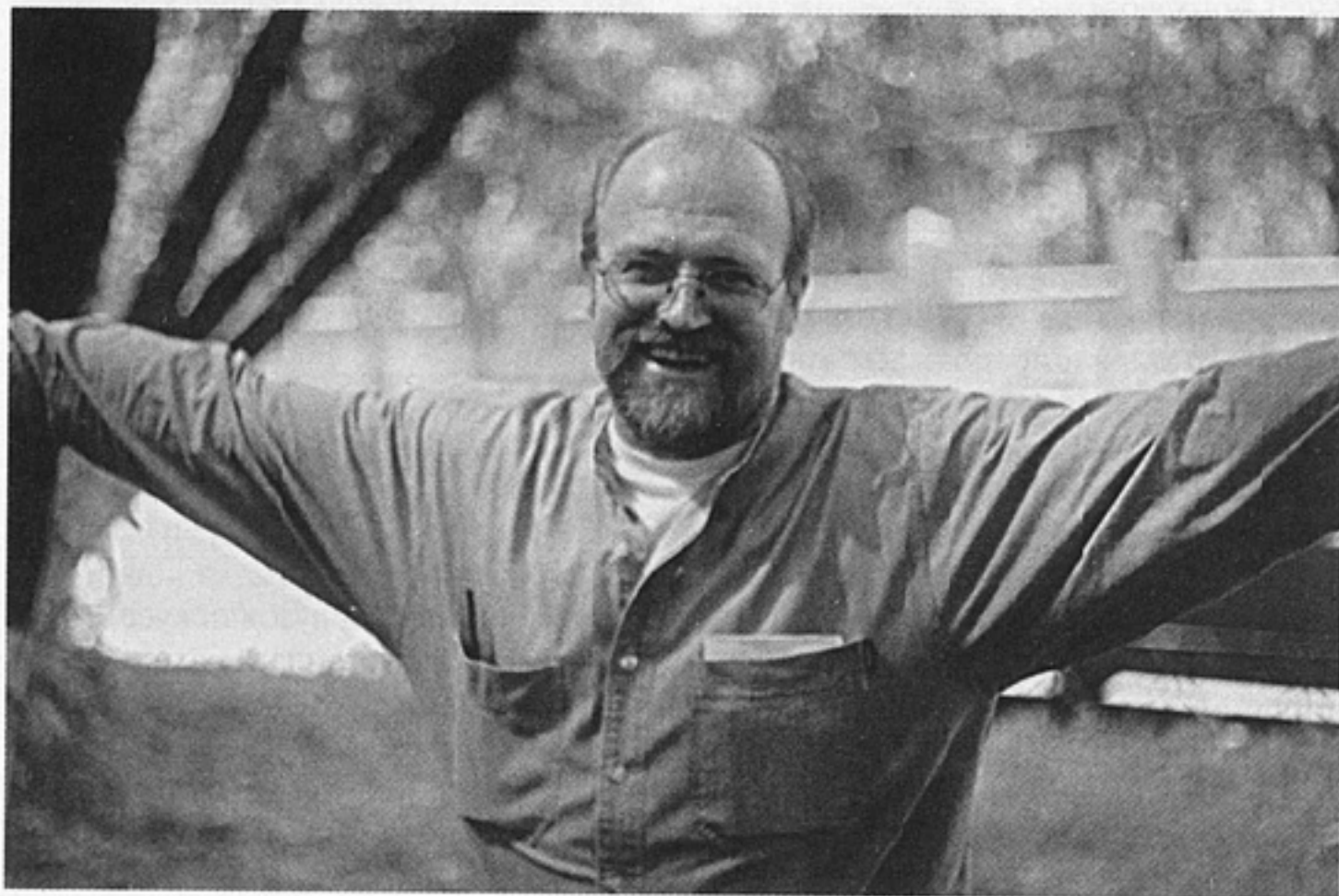
Д.Смирнова. Как вы отмечаете юбилей?

А.Новиков. 19 октября в Большом зале Дома кинематографистов состоится творческая встреча, на которую мы приглашаем всех выпускников и друзей ВГИКа. Мы вспомним наших великих мастеров и откроем очередной вгиковский фестиваль, который пройдет под эгидой 100-летия Льва Кулешова. Девизом будут слова, завершившие его выступление на I съезде кинематографистов: «Пусть дух открытий не покинет нас!» Понятно, что мы не ограничимся ностальгическими воспоминаниями. Конкурсные показы фильмов, конкурс сценариев, конкурс киноведческих работ, конкурсные спектакли и выставки художников — все это будет праздником поколения вгиковцев, позволит заглянуть в будущее нашего кино.

ДАЯ СМИРНОВА

«Люди, мы изменились»

МАСТЕРСКАЯ ВЛАДИМИРА ХОТИНЕНКО, ВГИК



В.Хотиненко

Свою систему обучения режиссеров Хотиненко называет потогонной. Когда мы учились во ВГИКе, такой кошмарный эпитет характеризовал только эксплуататорскую суть капитализма, переходящего в империализм. Не очень четко представляя себе, каким образом ознакомить заинтересованную кинообщественность с новаторскими педагогическими методами под таким бесчеловечным названием, я решила прибегнуть не только к прямому, но и к косвенному репортажу, то есть передоверить рассказ о мастерской еще и самим студентам, испытавшим на себе вышеназванную методику. Однако студенты уже стали дипломниками, а дипломников собрать трудно. В конечном итоге свидетельствовать будут пятеро смелых: Александр Котт, Нурбек Эген, Юрий Кузин, Анна Фенченко и Оля (принципиально не Ольга) Дарфи. Студенческие тексты излагаются ниже, но первое слово, естественно, мастеру Владимиру Ивановичу Хотиненко.

Дая Смирнова. Владимир Иванович, сегодня, в связи с 80-летием ВГИКа, журнал «Искусство кино» заинтересовался вами как педагогом, который, по слухам, учит своих студентов не столько формальным изыскам, сколько повседневной практике выживания режиссера в современных условиях. Достаточно неожиданный в контексте вгиковских традиций поворот педагогического сюжета, хотя, наверное, вполне оправданный временем. И все-таки как вы умудряетесь поверять тайны творчества голым прагматизмом? Начнем, пожалуй, с начала, с отбора студентов на вступительных экзаменах...

Владимир Хотиненко. А по-моему, в процессе отбора талантливых абитуриентов нет ничего загадочного. Они же сдают свои работы, и мне важно понять, есть ли в их трудах творческое мироощущение. Практически то же происходит в консерватории. Человек приходит поступать, а приемная комиссия выясняет,

есть ли у него слух. В кино то же самое — определяешь, есть ли у человека кинематографический слух или нет. Конечно, я упрощаю, чтобы не объяснять бесконечно. Талант вообще-то от Бога, а мое дело — понять, можно ли научить чему-то человека, который хочет стать кинорежиссером.

Меня давно настораживает теория о том, что режиссура не профессия, а нечто труднодостижимое. Но если не профессия, то что? Чушь какая-то... Режиссер — такая же профессия, как врач, певец и т.п. Таланту обучить невозможно, а режиссуре в принципе можно. Лет пять я об этом только догадывался, а теперь знаю точно: в режиссуре существуют профессиональные навыки. Природный талант, не говоря уж о гениальности, — редкое явление. Словом, преподавательскую деятельность я начал из чувства противоречия и благодаря стечению обстоятельств. Нам с Валерием Залотухой предложили набрать совместную мастерскую режиссеров и сценаристов. Относительно совместную, потому что набирали мы отдельно. ВГИК хотел, чтобы режиссеры и сценаристы пересекались в учебе, а потом и работали вместе. Скажу сразу, что из этого ничего не вышло. О причинах умалчиваю.

Д.Смирнова. Жаль, что не вышло. Хотелось бы как раз узнать, что совместное обучение наконец дало свои плоды. Может быть, к 100-летию ВГИКа заветная мечта нашей альма матер осуществится...

В.Хотиненко. В свое время я поступал в вашу альма матер и буквально на первом туре вылетел, как пробка.

Д.Смирнова. К кому поступали?

В.Хотиненко. Не скажу, дело не в этом. Все это называется судьбой, которой я очень благодарен за случившееся. Наверное, вся жизнь сложилась бы иначе. Мне было очень интересно стать приглашенным мастером, будучи выгнанным абитуриентом. Ладно бы выгнали в результате каких-нибудь конкурсов, конкуренции, так нет — сразу и люто. Думаю, если бы не Никита Михалков, у которого я учился на Высших курсах, я бы в кино вообще не работал. Это он угадал меня каким-то чутьем.

Д.Смирнова. Стало быть, отбор студентов все-таки непростое дело. Тем более теперь, в условиях квотирования, когда нужно не только отобрать, но и решить, кому учиться за счет бюджета, а кому — за свои деньги. Или возможность направить абитуриента на платное обучение как раз и придает вашей позиции такую обаятельную уверенность?

В.Хотиненко. Бывает и так, что платное обучение становится моей проблемой, как это случилось с Юрой Кузиным¹... Было совершенно очевидно, что парень талантливый, но он с Украины, как бы иностранец. Должен платить за себя сам. А у меня своя маленькая фирма. Дела тогда шли неплохо, и мы смогли оплатить год обучения ему и еще одному студенту. Второй пока не проявился, а вот у Юры получилось. Он замечен и отмечен. Однако я не считаю квотирование существенной проблемой или, наоборот, фактором, избавляющим от лишних проблем.

Д.Смирнова. А что вы можете сказать вообще об условиях и возможностях нынешнего ВГИКа как киношколы?

В.Хотиненко. Устоявшаяся школа. Для кого-то тут минус, а для меня — плюс. Важно, что это работающий механизм. Я со своей вызревающей системой пришел в стабильные условия. И вот у меня уже первые выпускники. Может быть, им в чем-то не повезло, потому что свою систему я на них отработывал. Возможно, что-то упущено, но надеюсь, что самое необходимое удалось им все-таки дать. Мне во всяком случае совместная работа позволила прочистить свои мозги.

Д.Смирнова. Я непременно спрошу у ваших ребят насчет необходимого, но сначала хочу узнать у вас о специфике вашей системы, чем она отличается от уже известных?

В.Хотиненко. Вступая в должность мастера, я хотел сделать академический процесс менее абстрактным и более интересным, увлекательным как для себя,

¹ О режиссере Ю.Кузине и его картине «Левша», получившей приз на фестивале «Св. Анна» и участвовавшей в короткометражной программе Канна-99, читайте также в этом номере в рубрике «Здесь и теперь».

так и для моих студентов. Я люблю видеть плоды трудов и хотел, чтобы система была настроена именно на результат. Те, кто обучает иностранным языкам, через какой-то месяц могут убедиться, что ученик усвоил, скажем, сто слов и составляет десять фраз, то есть результат очевиден. Вот и я хочу иметь тот же эффект, обучая киноязыку. В другие методы я, честно говоря, не вникал. Моя мастерская была практически лабораторией, и я благодарен ВГИКу за то, что он мне не мешал, хотя многое, чем мы занимались, противоречило устоявшимся принципам. Например, в институте была традиция — которая, возможно, и до меня нарушалась — два года не подпускать студентов-режиссеров к камере на пушечный выстрел. Тут дело даже не в традиции, а в массовом сознании. Я своим сразу же дал видеокамеру и стал приучать их разговаривать на том языке, на котором им предстоит говорить всю жизнь. Меня как-то осенило или озарило, что мы, часто повторяя термин «киноязык», не обучаем ему. Существует некий загадочный киноязык...

Д.Смирнова. Для удобства кинокритиков...

В.Хотиненко. Вот именно. И я решил сделать этот термин реальностью практического обучения, показать, как на этом киноязыке говорить со зрителем. Мираж превратился в очень конкретное занятие. У нас уже есть большие накопления.

Начинают студенты с очень простых вещей. Например, дается задание «портрет», но не статичный, а кинематографический, который нельзя повесить на стенку. Характер персонажа выявляется с помощью активного режиссирования. Дело не в мастерстве исполнителя — всегда ведь можно пригласить выдающегося актера, чтобы он талантливо съел яйцо, — а в том, чтобы характер проявлялся именно режиссерскими средствами. Я буквально с первых шагов приучаю студентов к выстраиванию, прочерчиванию режиссерской идеи. Далее задания усложняются, требуется из ничего сделать что-то, создать образ. Есть потрясающие результаты. Посмотрев некоторые этюды, я честно признавал, что не смог бы сделать так талантливо.

Уж не знаю, как там будет дальше, пути у всех разные, но моя система обучения позволяет понять, освоил ли человек общепринятый киноязык, киноэсперанто, научился на нем разговаривать или не научился. Изъяснение смутными образами нежелательно. В результате обучения нормальный профессионал должен уметь разговаривать на нормальном кинематографическом языке. Система построена на простых идеях и очень живая — идет тотальное обсуждение, ребята обучаются видеть не только соринку в чужом глазу, но и бревно в своем, привыкают не лениться, не засиживаться в непризнанных гениях, мечтающих о неосуществимом. Система принуждает работать, работать и работать. Выучил буквы, сказал «мама», рассказал «мама мыла раму» — хорошо, значит, уже умеешь разговаривать.

Д.Смирнова. Вы встречались со своими учениками два-три раза в неделю, что свойственно не всем вгиковским мастерам, и с первых дней «шла атака на мозг», как говорят ребята?

В.Хотиненко. Это им так кажется. Они любопытны и сами себя атакуют. Я как раз внушал им, что все просто, а они хотели быть сложными, делали ложные ходы — уж заявить о себе, так заявить. А я предлагал оперировать скудными средствами, чтобы потом, располагая ресурсами, они смогли достичь большего. Они стремились к усложнению задач, а я напоминал, что все задания суть буквы алфавита. Между прочим, количество основных заданий каким-то странным, мистическим образом совпадает с количеством букв в азбуке.

Д.Смирнова. Тридцать три сюжета?

В.Хотиненко. Грубо говоря, да. Похоже, что наш этюдный метод обучения связан с какими-то закономерностями, но над стройностью этой теории еще придется поработать.

Д.Смирнова. До меня дошли слухи об этюдах «неправильная география» и «римейк». Что это?

В.Хотиненко. Все названия условные, возможны варианты. В первом этюде должно родиться вымышленное пространство с помощью известной кинематографистам «восьмерки». Например, один персонаж разговаривает на фоне Останкинской башни, а другой на фоне Спасской. В итоге зритель должен поду-



Мастерская
В.Хотиненко

мать, что Останкинская башня располагается на Красной площади. «Римейк» вообще замечательное задание — умные сюрпризы. Студенты выбирают фрагменты из знаменитых фильмов на три-пять минут и должны их повторить, максимально строго сохраняя крупность, экспозицию, ракурс, протяженность кадра и т.п. Фонограмма — подлинник. Были потрясающие результаты и даже открытия. Одна девочка открыла секрет бьющего в объектив душа из «Психоза» Хичкока. Оказывается, такой эффект создается не водой, а полиэтиленовыми полосками. Ребята на практике узнали цену тщательности и точности в работе, потому что при небрежности все разваливается, а при пластической выверенности восхищает. Принцип задания схож с копированием живописных шедевров в музеях, что называется «пройти дорогой мастера», пройти за руку с ним и увидеть все его глазами.

Д.Смирнова. Рассказывая об этюдах, ваши ребята употребили глагол «окрыляет». Очевидно, это свойство любой результативной работы с камерой в руках? Когда я писала о 70-летию ВГИКа, видео вообще не было.

В.Хотиненко. Это замечательно, когда можно снять и тут же посмотреть, но дело даже не в видеокамере. Был бы «Конвас», можно было бы и с ним делать то же самое, только с пленкой чуть дольше. Вопрос не в технике, а в том, что делается при помощи техники. Важен не столько факт наличия камеры, сколько способ ее использования.

Д.Смирнова. Монтаж преподавался режиссерам два года, а в вашей мастерской в течение всего периода обучения. Почему?

В.Хотиненко. Мой помощник Владимир Фенченко специализируется на монтаже, и мы уделяем большое внимание этому предмету, но — оговариваю принципиально — не потому, что монтаж является главным в кино. Я не согласен с теорией, что только монтаж отличает кино от других искусств. Это правда, но не вся. Мы не делаем культ из монтажа. Это нормальная составная часть освоения киноязыка, которым нужно заниматься постоянно, но для решения, снять ли десятиминутную картину одним куском или склеить из ста кусков, требуется прежде всего чутье и знание профессии. У нас были и парадоксальные задания: сначала учим правильно монтировать, а потом, борясь с засушенным «правильнизмом» и ремесленничеством, расшатываем усвоенное, даем задание на художественный прием при помощи неправильного монтажа.

Д.Смирнова. Можно определить степень вашего влияния на эстетические и идеологические установки студентов? Для прежних поколений это был болезненный вопрос.

В.Хотиненко. Я просто выражал своё мнение, но никогда не давил авторитетом. Главным я считаю обучение профессии. Против чего-то, конечно, возражал, но ничего не запрещал. А споры у нас были просто отменены.

Д.Смирнова. Неужели?

В.Хотиненко. Я с ними никогда не спорю. Один раз высказываю свои аргументы и просто дожидаюсь следующего этапа, когда человек либо соглашается со мной в своей работе, либо работой же убеждает меня в том, что он был прав. Споры вообще бессмысленны, особенно абстрактные. Все разговоры должны быть предметными, все должно быть осязаемо. Категория «нравится — не нравится» исключается. Студенты должны аргументировать. Если кажется, что получилось, — почему? Если не получилось — тоже почему? Я очень редко использую личный опыт, не навязываюсь и не фабрикую подобию. У меня есть довольно много кассет с мастер-классами самых разных режиссеров. Кроме институтских дисциплин, знакомящих с историей кино, у меня есть своя программа фильмов, вписывающихся в русло системы обучения, например, французская «новая волна», «Андалузский пес» Бунюэля, «Ланселот Озерный» Брессона, обязательно Хичкок и так далее. Эти фильмы могут чему-то научить.

Технология — отдельная строка в нашей программе, и мы уделяем ей внимание. Кино вообще технологично, но технологию делают другие профессионалы. Я пытаюсь научить режиссеров решать поставленные перед ними задачи теми средствами, которые у них внутри. Мой главный постулат: все основное, что есть у режиссера, он носит с собой.

Д.Смирнова. Насколько мне известно, вы оцениваете успехи учеников не баллами, а нескрываемой радостью.

В.Хотиненко. Баллы — последнее дело. Иду на компромисс, потому что требует кафедра. Ненавижу выставлять оценки, это пытка, но вынужден.

Д.Смирнова. Отсев был?

В.Хотиненко. Двое вылетели за безделье. Выгнал одного очень способного парня, у которого были хорошие работы, но безделье разлагает мастерскую. Не могу делать исключения. Система требует определенной последовательности, непрерывности процесса.

Д.Смирнова. Говорят, к вам перебежали студенты из других мастерских.

В.Хотиненко. Это не тот глагол, я не могу так сказать. Просто студенты из других мастерских приходили к нам на занятия. Если они не отнимали время у моих, я не запрещал. Если после показа моих ребят оставалось время, гости показывали свои работы. Некоторые из гостей сделали свой выбор — вот и все.

Д.Смирнова. Вы допускали студентов к своей режиссерской практике?

В.Хотиненко. Да, они были на съемках, когда я снимал «Дорогу» («Прибытие поезда»), приходили на озвучание, проходили со мной разные технологические этапы. Я сам так учился у Михалкова, и это была моя главная наука.

Д.Смирнова. Если обращаться к режиссерской школе, то у ваших учеников вы отец, Никита Михалков дедушка, а Михаил Ильич Ромм прадедушка. Преемственность поколений существует, или это все слова?

В.Хотиненко. Я могу говорить только о своих ощущениях. Если бы я работал в группе другого режиссера, я бы, наверное, другие фильмы снимал. Но, может быть, судьба свела меня с Михалковым, потому что у нас было что-то общее изначально, до встречи. Этот вопрос внутренне более сложный, чем преемственность типа «делай, как я». А уж студенты у меня совершенно разные, даже лютые авангардисты есть.

Д.Смирнова. Но все сильные личности, как они говорят. Возможно, преемственность идет по такой линии?

В.Хотиненко. Я хотел, чтобы они были жизнеспособными, я не хотел выпускать несчастных, не приспособленных к жизни людей. В этом была особая направленность наших занятий.

Д.Смирнова. Вы довольны вашим первым выпуском?

В.Хотиненко. Выводы делать рано, но пока у меня нет ни малейшего повода быть недовольным. Может быть, бываю недоволен собой, когда думаю, что у некоторых учеников не все получилось. У меня потогонная система для массо-

вого пользования, но по отношению к некоторым студентам надо было проявить дополнительную настойчивость. Пока ясно одно: если мои ученики выполняют все задания и требования, я могу почти гарантировать, что они приобретают профессию. И у них, насколько я знаю, есть ощущение «профессии в руках».

Д.Смирнова. Какие у ваших выпускников перспективы?

В.Хотиненко. Такие, как у меня, точно такие же. Одни использовали время учебы лучше, добились успехов, получали призы, им полегче. Но есть люди, которые пока не засветились на фестивалях. Я считаю их не менее талантливыми и надеюсь, что они еще прозвучат.

Д.Смирнова. Режиссеры XXI века чем-то отличаются от нынешних?

В.Хотиненко. Ну что вы... Эта грань пока не обозначилась. «Этот смутный объект желания» Бунюэль снял более двадцати лет назад, когда ему было семьдесят семь лет. Немногие способны сейчас снять такую картину. Вот Луис Бунюэль — режиссер XXI века. Или XXII...

Д.Смирнова. Что будет с нашим кино, как вы думаете?

В.Хотиненко. То же самое, что будет с нашей страной. Это совершенно очевидно на сегодня, поразительная синхронность. Про все отрасли так сказать нельзя, например, в театрах аншлаги, некоторые заводы работают нормально, колбаса у нас лучше буржуйской в 856 раз...

Д.Смирнова. В 857...

В.Хотиненко. Возможно. А кино живет синхронно со страной. Если в стране будет порядок — будет порядок и в кино. Надеюсь, Господь даст мне ровно столько жизни, сколько требуется, чтобы научиться принимать и любить ее такой, какая она есть, то есть дозреть до главной мудрости, до высшей степени того, что называется оптимизмом.

Д.Смирнова. Ваши ученики сообщили мне по секрету, что заражаются от вас жизненной энергией.

В.Хотиненко. Вот и хорошо. Они могут брать от меня все, что считают нужным.

Из беседы с мастером видно, что он не ангел и что наверняка существуют студенты, которые на него обижаются. Лично мне такие не встретились, а в преднамеренном поиске не вижу смысла — нынче в дефиците позитивная информация.

Позвольте представить собеседников.

Александр Котт, 26 лет, Москва. Выпустил книжку «Сказки братьев Котт»,

снял несколько коротких фильмов, из которых неожиданно для него самого очень успешным стал «Фотограф», повозивший молодого режиссера по свету и получивший около пятнадцати призов. В 1998 году «Фотограф» был среди двенадцати лучших фильмов из всех киношкол мира на конкурсе «Синефондасьон» в Канне. Там же в 1999-м был Юрий Кузин с «Левшой». Таким образом, мастерская Хотиненко два года подряд обеспечивает наше участие в престижном студенческом конкурсе. Первый полнометражный фильм этих участников автоматически едет в Канн.

Нурбек Эген, 23 года, Киргизия. Вызавшись дать интервью про Сашу, попутно и невольно отразил дух дружеской солидарности, царящий пока среди юных режиссеров: «Вот возьмем нас. «Фотографа» показывают чаще, чем мой фильм «На день старше», мне завидно — это нормальная вещь, но как только мы встречаемся, все подобные чувства исчезают. Я люблю Сашины фильмы, потому что там все доброе. Кино все-таки диктует



стиль жизни, и я за то, чтобы фильмы были добрыми. Это категорично, но я так считаю».

Саша о Нурбеке: «Картина Нурбека — сложившийся сюжет. У нее непростая монтажная судьба. Мы работали за соседними столами, и я в течение двух месяцев видел невероятную работоспособность этого человека. Я так не могу, скоро сгораю».

У Нурбека есть диплом жюри «Св. Анны», картину «На день старше» возили в Женеву, в Токио.

Юрий Кузин, 36 лет, Украина. Фильм «Левша» получил вторую премию на фестивале «Св. Анна». В 1997 году за картину «Кавалер розг» (о детстве Леопольда фон Захера-Мазоха) Кузин получил только спецупоминание жюри, но по приглашению Кшиштофа Занусси полтора месяца учился в мастер-классе Анджея Вайды вместе с Коттом.



«Я третий калач, — говорит Кузин, — поступал во ВГИК на протяжении пятнадцати лет с двадцатилетнего возраста. Трудно перечислить мастеров, которые меня не брали, а Владимир

Иванович наконец взял. Судьба долго испытывала меня на прочность и, может быть, заужала как вечного революционера. Я родился во Львове, но, будучи русским, всегда отстаивал свое право оставаться «москалем и кацапом». В фильме «Левша» я пытался сублимировать многие из своих детских страхов. Не стоит думать, что это дань увлечению психоанализом Фрейда. Меня интересовала проблема зла. Что есть зло, где его истоки и как себя с ним вести?»

«Левша» ничего не получил в Канне, возможно, потому, что там всех победила «Догма 95», то есть картины в духе Ларса фон Триера. Мы с изысканным оператором Артаком Игитяном не вписались, но «догматизироваться» не собираемся. Нужно делать свое кино. В ближайшее время я собираюсь снимать «Причал» по Геннадию Шпаликову. Я придумал такую схему — несколько операторов, снимающих во ВГИКе курсовые и дипломные работы, один за другим вливаются в полнометражный фильм. Ряд расходов берет на себя студия Хотиненко «Рой». Такого во ВГИКе еще не было. Действие драмы Шпаликова будет происходить в современной, лужковской Москве. Мое измученное нестабильностью жизни поколение пытается укорениться в сегодняшнем времени».

Оля Дарфи, Петербург. В Москве училась в историко-архивном институте, но... «там какая-то математика», и Оля решила попробовать себя в кинорежиссуре. «Другой мастер не взял бы меня, говорит она, у других мастеров более традиционные представления о студентах».



Оля пригласила меня на свою выставку «Кинототализм» (он же — «киносупрематизм»). На мой вкус, это посложнее, чем математика. Во время выставки в «TV-Галерее» показывались фильмы мастерской Хотиненко. Режиссер Дарфи показала кровавую драму «Айлостера», в ко-

торой помимо знойной экспрессии есть и хорошее чувство юмора. Творцы «Айлостеры» увлеклись игрой с цветом и светом, слегка позабыв о сюжете и законах драматургии.

«Снять работу на заказ для нас уже не проблема, — считает Оля, — но, конечно же, хочется иметь возможность выражать свои чувства и мысли, что гораздо сложнее во всех отношениях. В отличие от многих вгиковцев, мы научились интенсивно работать, а не носиться с одной идеей пять лет. У нас много работ, мы вошли в хороший ритм, и очень жалко, если дальше работы не будет. Перспективы смутные».

Оля считает, что вгиковскую кинотехнику давно пора сдать в музей, особенно монтажные столы, за которыми работал еще Эйзенштейн, а о цифровой видеотехнике говорит как о чем-то само собой разумеющемся.

Нынешние студентки не упиваются учебными просмотрами, как мы в свое время. «Зачем лететь к девяти часам утра, если в институте есть бесплатная видеотека?»

Аня Фенченко, Москва. К моменту беседы сняла дипломную картину «Подлинник Шагала» и занялась ее монтажом. Пре-



дыдущая лента «Сны» была отмечена на фестивале «Св. Анна». Лиричная атмосфера фильма соответствует поэтическим строкам Людвига Ашкенази, положенным в сценарную основу. У Ани пестрая рабочая биография. После школы работала в НИИ дефектологии, потом гримером-костюмером, училась в художественном училище, публиковалась в «Экране», была дизайнером, няней и т.д. Услышав Анину фами-

лию, совпадающую с фамилией преподавателя монтажа, помощника Хотиненко Владимира Фенченко, каждый человек может понимающе улыбнуться. Поэтому Аня объясняет, что, поступив в институт, она привела за собой папу, а не он ее.

Думаю, уже понятно, что Хотиненко набрал действительно совсем разных людей и объединил их, о чем особенно благодарно говорит «спустившийся с гор», выучивший русский язык в институте Нурбек. Он просто хвастается мастерской и однокашниками. При этом строго осуждает студентов, опьяневших от сознания своей принадлежности к институту мечты — ВГИКу и бездельничающих в коридорах.

Итоги. Что же такие разные люди практически единодушно одобряют в мастерской и мастерской? Мастерская — собрание неординарных личностей, которых вряд ли взяли бы другие мастера. Мастер — хороший практик плюс хороший педагог, молодой, энергичный, оптимист, заразительно хохочет, умеет воодушевлять учеников и сотрудников, разряжать напряжение, умеет создавать аналогичную обстановку на своей профессиональной съемочной площадке, где актеры работают «на ура!», а вся группа от души старается.

Метод — интенсивная, внятная система преподавания, которая к тому же увлекательна; принцип отвечать на производственные жалобы рекомендациями типа: «А чего ты сидишь сложа руки? Иди туда-то и сделай то-то» или «Другие же снимают, они же нашли деньги, значит, и ты можешь, это входит в профессию режиссера».

Этика — внимание к студентам, выразившееся в частых встречах, умение поддержать инициативу не только на словах, умение вникать в замыслы, не навязывая творческих решений.

Напоследок хочется рассказать одну услышанную в мастерской историю. Давно, на втором курсе, ребята захотели поздравить мастера с днем рождения. Каждый высказывал со своим вариантом, начались споры, и все переругались. Амбиции помешали остановиться на чем-то решении. А собравшись по тому же поводу на четвертом курсе, все друг друга выслушали, выловили самые удачные предложения и быстренько собрали оптимальную конструкцию мероприятия.

Теперь у каждого своя жизнь, свои проблемы, но все уже четко ощутили себя птенцами из одного гнезда.

«Люди, мы изменились», — сказал Саша Котт.

Снег на траве

День был без числа.

Н. Гоголь. «Записки сумасшедшего»

С какого момента начинается феномен изображения на экране — загадка. Где та первая точка, после которой можно говорить: здесь начинается мультипликация? Не знаю. Знаю только, что сначала есть чистый лист бумаги — в отличие от игрового кино, где нет такого листа. Куда бы ты камеру ни навел, для тебя уже приготовлен «и стол, и дом»... Даже если ты берешь актера, чтобы его загримировать, до неузнаваемости преобразить, ты все равно берешь живую материю. А вот что берем мы? Ни-че-го. Что ж тут объяснять? Что мультипликация — чудовищное искусство, потому что надо сочинять *все*, от первой линии на белом поле до последнего наложения звука при перезаписи? Все сочиняется. Нам ничего не дано. В этом ужас. Но в этом и упоение. Феномен мультипликации описан у Гоголя в «Женитьбе» — в монологе Агафьи Тихоновны, где: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазаровича, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича...» Это то, что не может никакое другое искусство. Что можем только мы. И, естественно, писатели. Писатель наделяет отдельными чертами героя, взяв у каждого понемножку. Об этом хорошо Генрих Гейне писал. Он любил прогуливаться по бульвару и смотреть на встречающих. Он возделывал этот бульвар, как ботанический сад, смотрел на полных дам, выплывающих из своих корсетов, при виде дородности которых «у него начинались приступы морской болезни». Но это ему не мешало, так сказать, пользоваться всем этим зоопарком, чтобы собрать от каждого понемногу в одно. Гоголь в «Авторской исповеди» о «Ревизоре» писал: «...я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем». Вот что мультипликация может делать свободно. «Собрать в одну кучу».

Меньше всего для меня мультипликация — кинематограф. С ним ее объединяет лишь способ нанесения изображения на пленку и прокручивания пленки через проектор — способы чисто химические и чисто оптические. В остальном — совершенно непонятное искусство и сравнимо оно для меня прежде всего, конечно, с литературой, а потом с театром, хотя, казалось бы, природа мультипликации чисто изобразительная. Почему с театром? По соотношению условности и сверхнатуральности, например. Мы же знаем, что в театре достаточно темноты сценической коробки, только черного провала сцены, и вдруг какой-то натурный звук — гудок паровоза или парохода, и темень сцены становится для нас содержательной и живой. В том же самом и сила мультипликации: сквозь условность — угадываемая реальность и внезапная радость узнавания. В игровом кинематографе это невозможно, но в нем и другие задачи. А в театре — правдивый жест на фоне условности, и внезапно разворачивающаяся реальность, как лава, на тебя обрушивается. Там наше сознание подготовлено к переживанию. Вообще этот момент подготовленности сознания к сопереживанию, вовлечению нас в это пространство с очевидностью доказывает, в каком невероятном, ошеломляющем искусстве мы работаем.

И еще, разумеется, «над вымыслом слезами обольюсь»...

Чем больше неожиданности, вымысла, тем лучше для мультипликации. *Мультипликация — это тайны сознания и чувства, помещенные на пленку.*

Никакая промежуточная материя не мешает изображению отражать наши чувства, если не считать, что само изображение на пути к еще неотчетливому фильму является вынужденным и необходимым ассортиментом. Изображение — функция действия. Чувства отражаются от натуральной материи, превращая ее в фантазию, — обязательное условие любого творчества. В мультипликации же — основное.

Есть дивный «Натюрморт с кастрюлей» Пикассо. Под ним дата — 1945 год. Цвет сплавляется с текучими формами, образуя единую гармонию. Белый, женственно-первобытный кувшин. В оптическом перекрестье ровно горящая свеча. Голубая кастрюля. Тяжелый медный подсвечник, оплывает бедро свечи. Цветовая архитектура высится на коричневой столешнице в окружении серого фона. Я бы назвал этот натюрморт «Конец войне». Дата написания натюрморта делает его метафоричным. Предметы несамодовлеющи, изменчивы. В соединении с ужасом прошедшей войны натюрморт почти литературен, словесен.

Натюрморт из аккуратно разложенных орудий распятия Христа тоже литературен, арифметически перечисляем, как музейный экспонат. Но страшен и глубок, поскольку мы знаем, какие таятся страсти за бесстрастной простотой. Соединяясь со словесным сюжетом, натюрморт становится метафорой.

Словесную метафору мы проходим безоглядно, без страха подавиться. Живопись давит остановленной метафорой, не содержащей в себе отголосков литературы, не поддержанной сюжетно. Религиозная живопись при всей ее метафоричности рассказываема. Что значительно облегчает ее понимание. И при этом — какая свобода изображения!

В словесном восприятии реальность неконкретна, каждый читающий видит ее по-своему. Живопись, напротив, навязывает свою материальность. Война с жесткой материей рождает различные живописные течения. Особенно богаты ими XX век.

Высшее достижение живописи — когда статичное изображение бесконечно обновляется в нашем восприятии. Оно меняется оттого, что сюжетная и абстрактная стороны соединяются в одно целое. Сила рассказа в живописи должна быть равна изобразительным средствам. Бесконечные переходы от вопроса «что?» к вопросу «как?». Чем бесконечней эти переходы, тем богаче художественное произведение. Именно они, эти переходы, создают условия «текучести», нетвердости изображения. Без энергии линий, цветового «раздавленного алмаза» изображение мертво. Несоответствие психологической готовности и предлагаемых изобразительных условий наполняет знакомую нам реальность дополнительной энергией и меняет ее. Соединение несоединимого рождает метафору. Предмет и сравнение сливаются в одно целое. Например, лист дерева и птица у Магрита или литературная метафора «листья травы» Уолта Уитмена. Сальвадор Дали пишет растекшиеся часы. Их конкретность нас шокирует. Но нам привычно выражение «время течет». Метафора повышает энергию изображения, делает его подвижным, то есть присоединяет к изображению время. Слова, сцепляясь в одну фразу, управляют друг другом, меняя свой привычный смысл. Не будь так, нам бы пришлось сочинять столько слов, сколько значений потребовала бы от нас реальность. Но тогда она навсегда потеряла бы образность и заменилась бы бухгалтерским отчетом. То же и в изображении. События истории, превратившись в образный опыт, сократили и возвысили понимание жизни. Живопись на религиозную, известную нам тему еще до результата уже есть метафора. Изображение разомкнуто предшествующей историей.

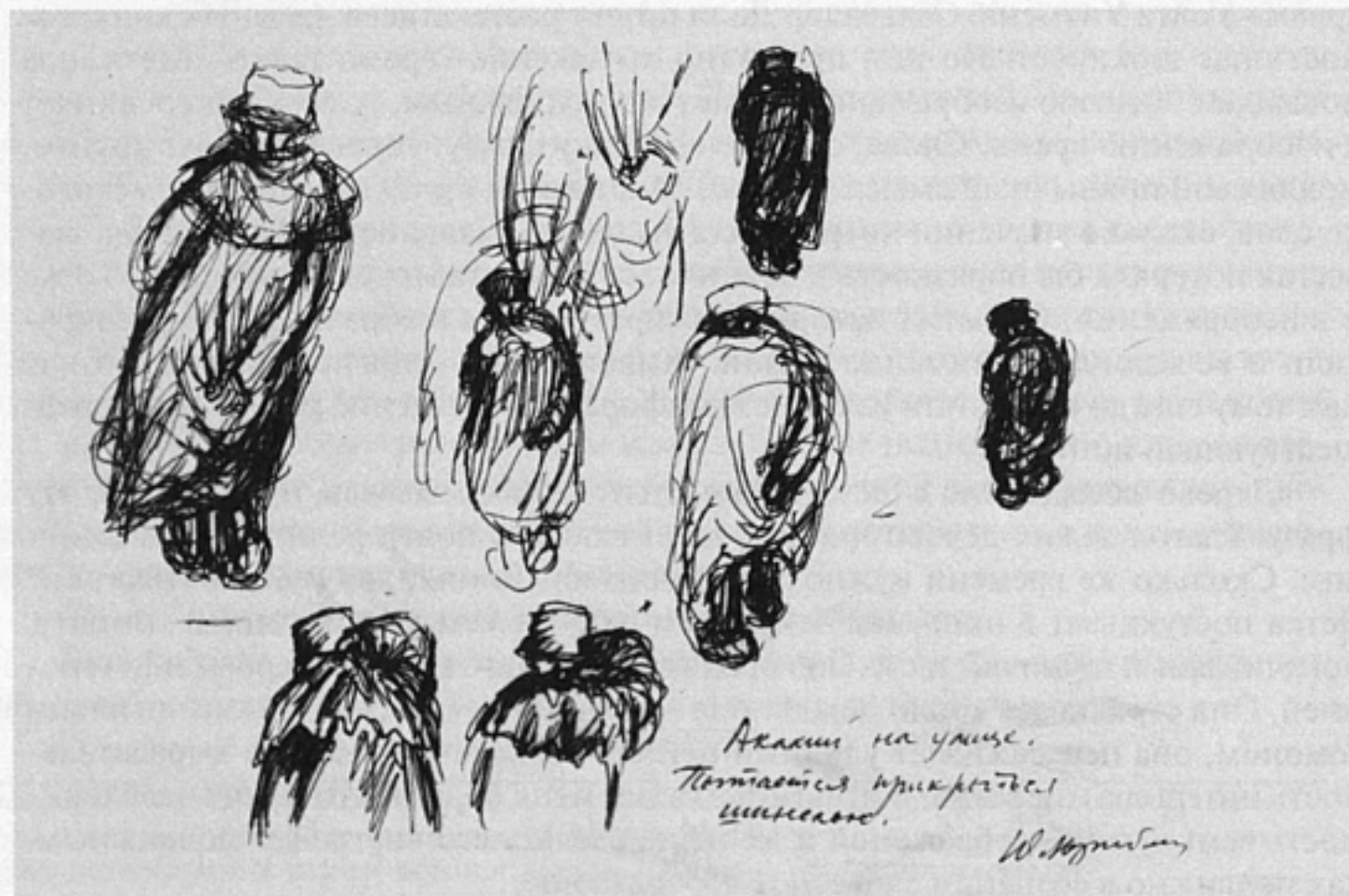
«Дерево заглядывало в окно». Наш опыт, не задумываясь, прочитывает эту фразу. Глагол делает дерево зрячим, награждая его почти религиозным смыслом. Сколько же времени нужно для киноизображения, для мультипликации? Ветка постукивает в окно, мы открываем раму, и ветка проникает в комнату, покачиваясь и шумя листвой. Она бродит по комнате вместе с героем или героиней. Она стряхивает капли дождя, она заполняет комнату облаками, птичьим гомоном, она пересаживает уличный пейзаж в комнату, усиливая выразительность интерьера и пейзажа. В мультипликации меня более всего мучит необходимость замкнутого изображения и желание сделать его внутренне подвижным, как подвижно в сознании словесное изображение.

В предложении «Дорога убегала в лес» глагол в прямом значении не соответствует слову «дорога». Он повышает энергию всей фразы и превращает ее в образ. Чтобы сделать подобную картину в киноизображении, необходима конструкция кинокадра, дающая эффекты ныряния дороги среди лесных холмов, неожиданное ее появление где-то вдали, среди деревьев.

Но вот замечательный пример метафоричности в тамильской поэзии. Поэт, чтобы передать бег дороги среди всхолмленного леса, пишет, что дорога похожа на спину бегущего слона! Очень точное ощущение дороги, протянувшейся по глыбистой местности. Под серой грубой шкурой перекатываются гигантские мышцы, лопатки, вот-вот слетишь с этой расколыхнувшейся массы.

Маяковский материализует слово. Его слово — объектив, преобразующий реальность. Я был этому свидетель. Однажды зашел в огромную рабочую столовую. Столовая — гигантский зал, наверное, триста-четырееста квадратных метров, и вся забита людьми до отказа — просто темно от людей. Мне вдруг стало тяжело, как будто меня кто-то сверху страшной тяжестью придавил. Я не понял, в чем дело, — все сидят за столами, нет никакого движения, и в то же время я чувствую, что мне просто на плечи что-то страшно давит. Оказывается, как я потом узнал, это был день получки и шел строгий мужской разговор: все сидели, плотно сдвинув свои пивные кружки и водочные стаканы. Все были в статике, но шло напряженное выяснение отношений. При этом замечателен был вход в столовую. В середине вестибюля из черной горы шапок, пальто вырастала гигантская белая скульптура Ленина, крашенная десятки раз по государственным праздникам. Из раздаточной несло смесью обычного столовского рациона: борщом, макаронами, котлетами, компотом. И вот в этой столовой, где сидели почти неподвижные люди, гром сдвигаемых кружек и мужских голосов материализовался под потолком в плотную тучу, получив абсолютное пластическое выражение.

Рисунок всего этого мог выглядеть приблизительно так: уплотнившаяся масса наверху сталкивается гранями, гремит, как сдвигаемые кубики. Этакая громадящаяся кубистическая туча над головами беседующих. Иногда в этой массе появляется подобие рта, или уха, или рука, подтверждающая звук. Звуковая громада медленно вращается, ударяясь многими гранями. Кубы звуков поднимаются медленно вверх от говорящих и так же медленно обрушиваются на головы — мягко, без травм, но чувствительно, чтобы принять удар за аргумент в разговоре. И поэтому врезать соседу по уху. Вот тогда я и увидел Маяковского: «У меня изо рта шелвелит ногами непрожеванный крик». Под потолком клубится кубистическо-футуристическая масса, медленно двигаясь, пересекаясь гранями, в двойной экспозиции, содрогаюсь, дробясь. Звук приобретает видимые очертания.



Акакий на улице.
Пытается прикрыться
шинелью.
Черновая разработка
движения к фильму
«Шинель»

Так с какого же момента начинается мультипликация? Этот вопрос — часть шарообразной поверхности, на которой разместились другие вопросы. Крутя этот шар в руках, можно начать с любых, которые так или иначе связаны с мультипликацией, находятся на одной географической поверхности. И каждый из них — начало открытия материка. Подплыть к нему можно с разных сторон, но, не зная другого берега, вряд ли мы достоверно сможем судить о его пространстве и качестве...

...«Шинель» невероятно трудна для кино. Предвидь я все катастрофы, ожидающие работу, вряд ли затащил бы себя на эту территорию. Но что делать — двигаться можно только вперед. Слева скала, справа пропасть. Развернуться бы, да вот беда — тропа узкая. Остается одно — вперед. И конца дороги не видно.

Над «Шинелью» мы начали работать в 1981 году. Никакой связи с Брежневым, с политикой, с ситуацией в стране не было. Брежневская эпоха, не брежневская — мы не можем миновать время. Мы живем внутри жизни, куда нам деться от времени? Оно — вокруг нас.

«Шинель» для меня... Я могу сказать, когда я испытал потрясение от прочитанного, наверное, в 1953 году, когда мне было лет двенадцать. А возвратился к повести Гоголя, когда делался фильм «Сказка сказок».

Да, повод был. Повод мелкий, незначительный. Я сидел, рисовал для «Сказки сказок» какие-то картинки, наброски делал свободные, думал о фильме и — естественно, мне легче рисовать, чем записывать мысли в слова, — сделал набросок: на кровати сидит человек в сумерках вечерних. И все. Больше ничего. Такое было впечатление, что я уже подобное где-то видел. Вот отсюда — «Шинель». Может быть, это чувство, может, что-то другое... Может быть, из детства. Я не знаю. Но вообще все детские впечатления — они очень сильные и остаются в памяти.

Детские переживания сильнее, чем взрослые. Мир обернут к ребенку лицом, и его не обойти ни справа ни слева. С течением жизни впечатления разворачиваются к нам торцом и мы проходим мимо них, стремясь к различным целям, чаще всего бессмысленным. Гоголь описывает жизнь взрослого человека с психологией ребенка. И мне, ребенку, было странно несоответствие, которое я, конечно, не мог тогда осознать. Оно, видно, очень сильно подействовало, но я тогда бы не смог об этом никому рассказать, поскольку мышление было на уровне двенадцатилетнего, а чувства — они ведь сильнее мышления. Их нельзя объяснить, поэтому они — сильнее. Именно по этой причине я вряд ли смогу сформулировать до конца, что хотелось бы выразить в фильме. Наверное, чувство стыда: нам вообще всем должно быть друг перед другом стыдно. У каждого



Укладывается спать, доволен, как дитя. Расправляет одеяло ногами. Черновая разработка движения к фильму «Шинель»

человека в душе есть что-то такое, за что ему стыдно и о чем он хочет рассказать. Или ему бывает за другого стыдно.

Мне кажется, что «Шинель» вызывает чувство стыда. Стыда за то, что один человек не хочет понять чувства другого, переживания другого. И вдруг, когда он их понимает, ему становится стыдно за свою собственную жизнь. Чувство собственного преувеличенного достоинства, самонадеянности, собственного превосходства на самом деле не возвышает человека, а рассыпает. В пыль, в порошок. Хотя его тело продолжает быть, разговаривать, потреблять пищу, наслаждаться властью. И в тот момент, когда пробуждается чувство стыда за свою фальшивую жизнь, за то, что ты когда-то оскорбил другого человека, который был меньше тебя, менее значителен, в этот момент ты растешь как личность. Тут дело даже не в том, что вот я кого-то оскорбил. Конечно, у каждого из нас полным-полно грехов, и нужно помнить, что они есть и в твоей жизни. И что ты раскаиваешься в этом.

Вообще это очень сложное состояние — стыда за что-то. Тебе, к примеру, может быть стыдно за то, что на твоих глазах взрослый человек ругает своего маленького ребенка, и ты понимаешь, что ребенок беззащитен и не может ответить тем же, поскольку еще маленький. И в нем копится оскорбление от взрослого человека, и в этот момент происходит что-то страшное, поскольку у ребенка нет возможности растворить непосильную тяжесть. Или изжить ее из себя, как это делает любой, с нашей точки зрения, слабый человек. Но в этот момент, как мне кажется, тот, кто чувствовал себя сильным, господином ситуации, на самом деле разрушает себя. И кроме того, он воспитывает в другом, зависимом от него человеке возмездие. И тот, другой, когда почувствует свою силу, он отдаст, возвратит ее кому-то еще, но уже в тройном, четверном размере. Так что унижающий растит будущую месть в униженном.

«Шинель» пронизана этим чувством, и в конце концов ведь повесть заканчивается тем, что Акакий Акакиевич — привидение мстит, и мстит не одному человеку, а всему миру. Он срывает шинели со всех, в том числе и с такого же, как он, маленького, не способного кому-то противостоять человека, «флейтиста, свиставшего когда-то в оркестре». Да, на самом деле, это страшная повесть. Я ее воспринимаю как часть какого-то библейского мотива, какой-то главы из Библии... Страшная повесть...

В свое время много писали о теме маленького человека в «Шинели». Это неверно. То есть, конечно, Акакий Акакиевич — маленький человек в том смысле, что не занимает какой-то большой должности, ничем не руководит, у него нет какой-то особой миссии на земле. Он занимается своей тихой маленькой работой. Но мы преувеличиваем свое сочувствие к так называемому маленькому человеку, потому что даже наше сочувствие может содержать в себе будущую развращенность этого самого маленького человека. Поскольку когда он вдруг начинает понимать, что он маленький и ему сочувствуют, в этот момент он становится маленьким господином. И может даже стать маленьким тираном. Так что это проблема очень сложная.

Подобное мы видим в нашей истории. И видим на каждом шагу. И напрасно все беды списывают на революцию. Они начались значительно раньше. И об этом говорила вся русская литература. И вся российская история. В момент революции все сошлось сразу же и мгновенно взорвалось, мгновенно все покатилося с такой скоростью, что удержать было уже невозможно. И начался период мести. На самом деле, все это — мщение за когда-то исковерканное достоинство.

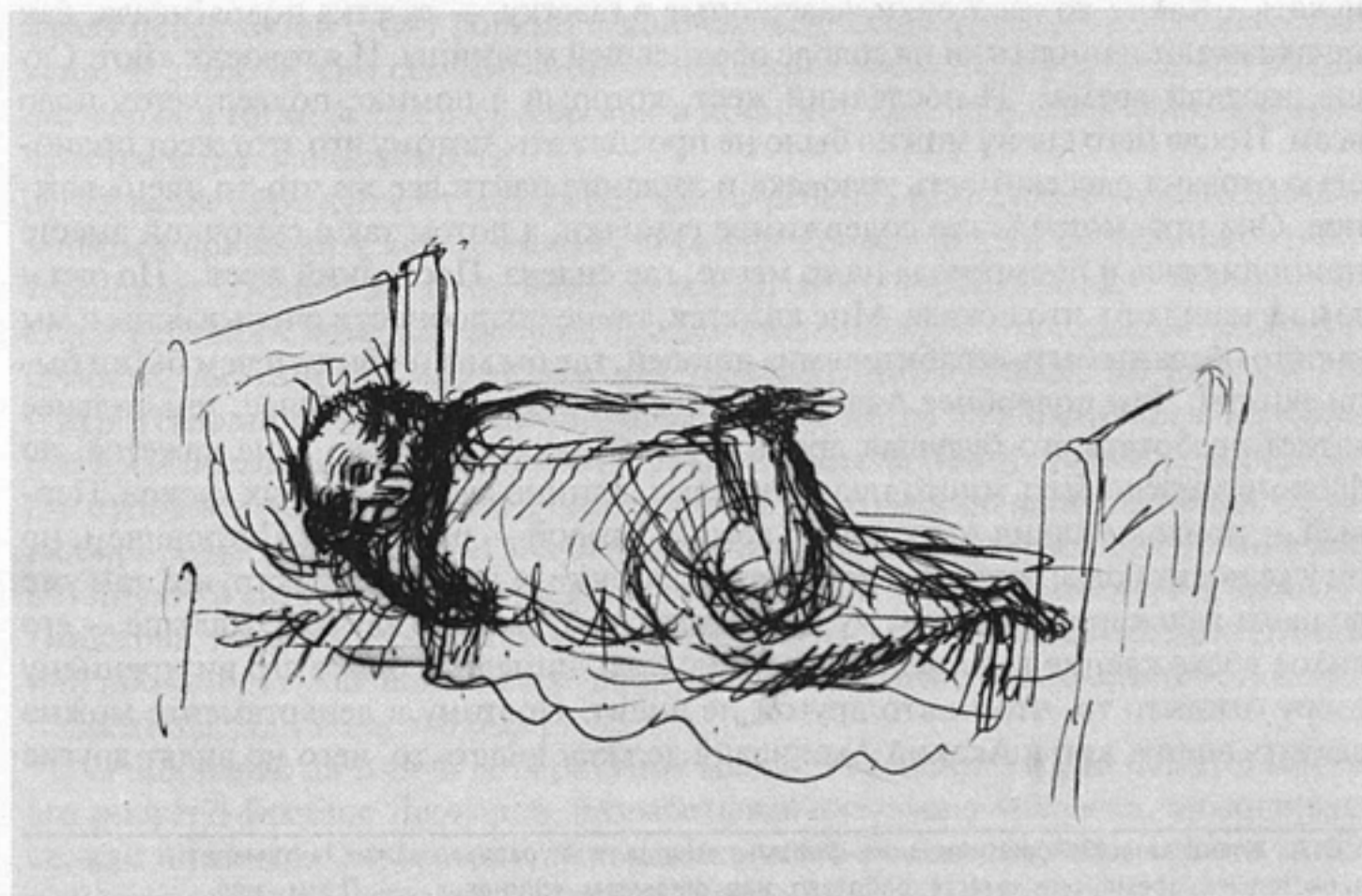
Не случайно кто-то из великих сказал, что нет господина кровавее бывшего раба. Известно, что многие старосты в деревнях — выходцы из крестьян, из таких вот забитых в прошлом, впитавших в себя чувства оскорбленных на их глазах родителей. Эти старосты становились самыми кровавыми злодеями и издевались уже над своими же односельчанами, близкими по улице, по селу, по земле. Проявляя свою волю по отношению к другому человеку, с наслаждением мстили и ощущали свою значительность. Это очень сложно... На самом деле, повесть «Шинель» очень много в себя захватывает.

В ней не только Россия. Я помню, как-то мы с Хироко, моей переводчицей в Японии, шли от метро: она меня провожала до гостиницы. Наш путь ле-

жал через какой-то туннель. И там, в разных коробках, жили бездомные. А рядом с ними были другие, тоже бездомные, но без коробок. И мне Хироко говорит: «А вот эти бегают за пивом для тех, которые в коробках». То есть мгновенно идет расслоение — сразу, здесь, на этом уровне. Это проблема нерешаемая, человеческая. Что должно быть? Какие обстоятельства должны сойтись, какие религиозные, философские, экономические сдвиги должны случиться, чтобы исключить саму эту возможность противостояния: господин — раб? Чтобы ощущение свободы в человеке, который занимается любым трудом, свободы внутренней, равнялось свободе поэта, художника или же лидера государства. И чтобы это ощущение свободы — у того и у другого — было равным.

Но что мы подразумеваем под понятием «свобода»? Это вовсе не желание делать что хочешь. Свобода — самый сложный демократический институт. Где у человека проявляется подлинная свобода? Два человека заблудились в лесу. Один из них знает приметы леса, по деревьям определяет стороны света, близость реки, знает, чем можно питаться. Другой не знает. Свободен знающий. И он сам выйдет из леса и выведет второго. Но он еще и отвечает за свою свободу, поскольку отвечает за жизнь друга по несчастью. Свобода — это знание и ответственность. Справедливы слова, что человек не может быть более свободен, чем он свободен внутренне. Убийство входит в понятие — я свободен и делаю что хочу. Наслаждение своей волей принимается за свободу. Но полнота свободы может быть связана только с понятием созидания, с понятием творения и понимания. Счастье ребенка, научившегося выговаривать букву «р», несравненно. Он знает, что правильно. В этот момент он распоряжается своей волей, своим усилием. Научиться познавать и отличать знание от мнимости и есть свобода.

Только тогда исчезнет желание властвовать над другим человеком. Мы долгие годы говорили о равенстве, но у нас понятие «равенство» подменяется понятием «одинаковость», а это совсем разные вещи. Поэтому я, наверное, не могу сформулировать точно задачу «Шинели». Мне просто хочется сделать такое кино, чтобы зрителю было стыдно, чтобы его глаза обратились внутрь. Хотя я не верю, что искусство способно менять нравы человеческие. Нет. Достаточно вспомнить историю искусства — какие вершины достигнуты, какие грандиозные события произошли! Историю культуры — сколько христианство дало Европе! Ведь фактически все европейское искусство вышло из христианства. Какое грандиозное сочинение «Страсти по Матфею» Баха, сочинение просто раздираемое страстями, какие происходят все время в мире. Однако слушание баховского «Евангелия» ничего не меняет. Каждое воскресенье кто-то ходит в



Акакий Акакиевич
после разговора
с Петровичем.
Черновая разработка
движения к фильму
«Шинель»

церковь и слушает эти «страсти», но мне трудно поверить, что человек пришел в церковь одним, а вышел другим. И если это с кем-то происходит, то только потому, что человек сам себе задает вопросы. А мы, к сожалению, сегодня не научились задавать себе вопросы. И, может быть, в тот момент, когда мы станем спрашивать, мы начнем меняться.

Мы знаем много литературных произведений гоголевского и послегоголевского окружения, писателей натуральной школы, которые много и подробно описывали Россию, российскую жизнь, жизнь заштатных городов, жизнь петербургских углов... По их произведениям мы можем восстановить материю жизни того времени. Но дух этой жизни, ее космос можно восстановить только по Гоголю. Не восстановить даже, а держать, поддерживать в себе. И, конечно, «Шинель» — она не впереди, не позади, она над нами, с нами, внутри нас.

Мы с детства знаем события «Шинели», но мне хочется узнать, что произошло с Акакием Акакиевичем, как это было, все подробности событий, и мне хочется узнать это из фильма, который мы делаем. Это звучит парадоксально. Казалось бы, я должен себе представлять будущий фильм лучше, может быть, чем кто-либо из членов нашей съемочной группы, но на самом деле — я не знаю, как будут развиваться события внутри фильма, что, как, какие подробности возникнут вокруг героя и с героем. Я предполагаю, что он будет двигаться от одной точки к другой, но как это произойдет, не знаю. Я хочу это знать. Например, эпизод, где Акакий Акакиевич рассматривает свою шинель, можно сделать за десять секунд: посмотрел, увидел на свет — дырявая шинель, надо шить новую. Но я столкнулся в этом фильме с тем, что гоголевский герой требует совсем другой степени подробности. У него не может быть каких-то резких движений. Каждое действие связано со всей его жизнью, и он подробнейшим образом его совершает. И парадоксально, что эти простые действия требуют совершенно особой детализации. Мне очень хочется знать, как все будет происходить. Получается, будто в замочную скважину смотришь... Хотя я себя ощущаю так, словно нахожусь у него в комнате.

Как-то мы с кинооператором Александром Жуковским¹ стояли в метро, и я очередной раз сетовал на то, что снимаю сцену, а она все не заканчивается, что это чудовищно. (Казалось бы, где, как не в мультипликации, работать по секундам, разработав все точно во временной последовательности.) А напротив нас сидит пожилая женщина и что-то в сумке ищет. Она одета в старое, когда-то богатое пальто с котиковым воротником (после войны такие очень ценились). Но сейчас оно все потертое, кожа на затылке розовая — как говорят, это уже вчерашняя выхухоль. И вот ищет она что-то в сумке, а сумка тоже не первой свежести и не самая моднейшая — по меньшей мере, ей лет тридцать. Она искала что-то очень важное: вынимала что-то из сумки, откладывала, опять продолжала искать... Какие-то сверточки, завернутые в газетку, — газетка подрагивала, как подрагивают папилютки на голове обедневшей модницы. И я говорю: «Вот, Саша, засекай время». И последний жест, который я помню, подвел черту под всем. После него сцену можно было не продолжать, потому что этот жест полностью отразил рассеянность человека и желание найти все же что-то очень важное. Она просмотрела все содержимое сумочки, а потом так с сумочкой вместе приподнялась и посмотрела на то место, где сидела. Последний жест... Но она и там не нашла то, что искала. Мне кажется, такие подробности очень важны и мы просто обязаны быть «грабителями» деталей, где бы мы ни были и чем бы ни были заняты. Чем подробнее Акакий Акакиевич будет сделан сейчас, тем сильнее может сработать его будущая драма и его будущее убийство. Мне кажется, по фильму должно быть много таких бытовых, длинно разработанных кусков. Первый — приход Акакия Акакиевича домой. Второй — разговор с Петровичем, но он уже носит более гротескный характер: там уже — дьявольские струны, там уже должны валькирии взлететь, ну, в нескольких буквально звучках. Дальше — его лихое восхождение к шинели. Строительство шинели. Только его внутреннему взору открыто то, что никто другой не видит. Поэтому в департаменте можно сделать сцену, когда Акакий Акакиевич должен видеть то, чего не видят другие

¹ С. А. Жуковским Ю. Норштейн снял фильмы «Цапля и Журавль», «Ежик в тумане», в настоящее время они вместе работают над фильмом «Шинель». — Прим. ред.

(как в «Макбете» у Шекспира: «Кто это сделал, слуги?» — видит король и не видит придворные, Гамлету открылся призрак, невидимый для королевы).

«Шинель» — свадебный торжественный полонез, приближение к счастью, к смыслу жизни. Но сквозь грезы о шинели проступает другая тема: чем сильнее его приближение к шинели, тем сильнее его приближение к собственной гибели. Но все это должно нести на себе гротесковый отпечаток. И после очередного бытового куса — высший момент жизни Акакия, после которого он опять будет сброшен на землю. И начинается его хождение по мукам. Здесь все должно быть очень тягуче, подробно и бытово — с тем чтобы потом опять все обрушить после его смерти, которая тоже должна быть подробна. На наших глазах скончалась живая клетка... Вот она появилась, пульсировала. И — скончалась. У нас дома креветка в банке жила. Как она приводила себя в порядок — глазные окуляры свои прочищала, как смотрела на нас, на кошку, с которой у нее были явно особые взаимоотношения... Она прожила у нас год, а потом, в очередной раз меняя свой панцирь, вылезла из него и погибла. Казалось бы, совсем холодное существо, но все равно часть твоей души туда поселилась. И также если мы не поселим часть зрительской души в гоголевского Акакия Акакиевича, то его смерть вместо боли обернется пустотой.

Сейчас передо мной — не знаю, как из этого выскочить, — страшно сложная задача: рождение Акакия Акакиевича. Мне видится этот кадр так, как говорят: «в рубашке родился». Когда ребенок рождается в пузыре, это считается идеальными родами. Животные рождаются в пленке. И в фильме я хочу сделать появление на свет этого существа в пленке. Потому что пленка — это шинель, одеяло, облачение, пока с Акакия Акакиевича его не сдернули. Голым пришел, голым уйдешь. И вот он пришел в этой самой «рубашке», вышел из нее, вырвался и как бы на наших глазах должен вырасти. Должно произойти такое волшебство, чтобы оно для зрителя было незаметно и чтобы не задавался вопрос, почему и как. Вдруг что-то засветилось во тьме, как будто запульсировало — голова младенца, что-то еще... А вот это, оказывается, руки, которые оттягивают пелену... Очень важно, чтобы у зрителя осталось чувство, чтобы внимание не пошло по линии физиологии. Мы не должны замечать, как произошло появление младенца. И вдруг он уже стал поднимать голову; когда двухмесячные дети силятся поднять голову — такое впечатление, что они глазами хотят подпереть голову и поднять ее, изо рта слюни текут... А потом — бух! — и голова в подушку падает. И потом Акакий Акакиевич вдруг поднимается, и мы уже видим, что он стоит, чуть покачиваясь, и уже в мундирчике. Как украинский казачок. И мундирчик ему явно не по росту. Помните, как подробно Толстой описывает в «Воскресении» арестанта, у которого рукава халата были длиннее, чем нужно, и он их поддерживал растопыренными пальцами — понимаете, какая гениальная деталь! Сразу перед тобой стоит робкий такой человек. Одна деталь — и все! Все схвачено. И здесь нужно сделать переход из одного состояния в другое, когда еще нет верха и низа, когда весь мир как в космосе, как будто ты в безвоздушном пространстве, в невесомости.

У меня ощущение от новорожденного ребенка рифмуется с космонавтом, который привязан к космическому кораблю фалом, то есть пуповиной, по которой идут жизненные токи, и вот он вокруг этого корабля летает, что-то делает... У ребенка с матерью такие же взаимоотношения, он тоже находится в невесомости, на этой пуповине, похожей на телефонный, спиралью скрученный шнур. Пуповина эта скручена спиралью, чтобы нигде не перегнулось. Природа обо всем позаботилась, уже потом такую связь стали копировать в технике. Когда пуповина захлестывает и душит ребенка — это исключение из правил, правил природы, конечно. Это значит, либо мать пила, либо ее кто-то ногой в живот пнул. То есть это неестественно. Я специально пошел в институт, в клинику Пирогова, попросил показать мне на видео роды. Мне хотелось посмотреть, как они происходят, как появляется младенец. И я был потрясен внезапностью этого зрелища. Для меня это был шок!

У Леонардо да Винчи есть рисунок матки. Ребенок в утробе. Знаете, как он его рисует?! Вообще Леонардо, разрабатывая анатомию человека, анализирует ее, как инженер. Он смотрит, какие здесь тяжи-сухожилия, через какие блоки они перекинуты. И дает это в такой наглядности и убедительности, как никакая

анатомия не даст такого представления о человеке как о хорошо организованном и сработанном механизме. Странно, что у нас книгу анатомических рисунков Леонардо не переиздают. Он добрался до таких подробностей, до которых в то время не простиралось сознание человека и даже еще самой идеи такой не возникло. К примеру, рисунок — глаз в разрезе. Он анализирует строение глаза, как оптического прибора, сложного механизма. Или строение утробы. И Леонардо «рисует яблоко»! А потом он делает разрез — яблоко распадается, а там — семечко. Ребенок... То есть он к рождению подходит и как инженер, и как художник, и как творец. Дальше он анализирует, как упакован в утробу матери ребенок. Как у него абсолютно экономным способом сложены ручки и ножки. Потом ребенок долгое время еще сохраняет эту свою упакованность. Почему часто пишут, что смерть сродни рождению, и, описывая смерть, всегда останавливаются на такой детали, когда человек подтягивает ноги к животу, как бы сжимаясь опять, в одну точку. По Фрейдю, стремление к детству — это стремление к смерти.

Так и в кино, работая над каким-нибудь эпизодом, над каким-то маленьким сюжетом, необходимо привлекать в него большое количество материала. Тогда можно увидеть одновременно крупно на общем плане, как то или иное событие встраивается в жизненные потоки, какое место в них занимает. Конечно, можно мне возразить: мол, это мультипликация, здесь все — фантазия. Ничего подобного! Все наши фантазии достоверны. Так вот и с Акакием Акакиевичем, с его рождением не просто. Для меня это не только физический акт, потому что его смерть — это ретроспекция в его рождение, когда он в этом сумасшествии в конце концов затихает. Как вначале живая клетка начала пульсировать, так она потом и замерла. Застыла.

Из Михаила Чехова: «Смерть на сцене должна быть показана как замедление и исчезновение чувства жизни».

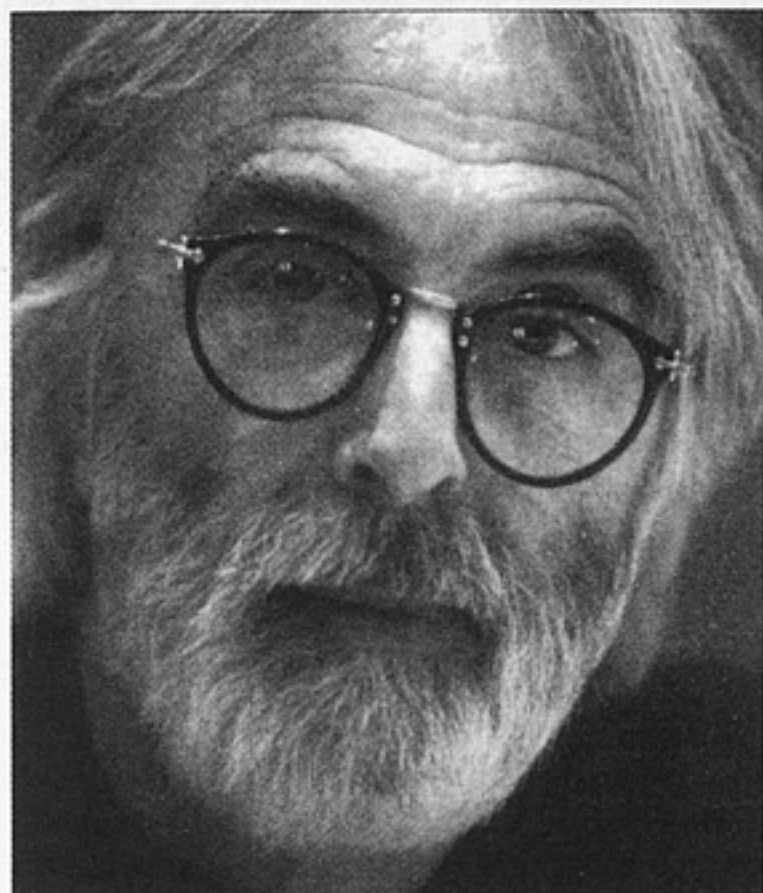
У меня было такое желание — не знаю, если доберусь до этого эпизода (и останется ли он), — посмотреть на рентгене, как у человека с больными легкими они работают. Как сердце двигается. Мне хочется это знать, чтобы, снимая сцену, я мог видеть не только груды бумажек и целлулоида, а чтобы у меня было абсолютное ощущение, что передо мной как кровеносная система, и сейчас, здесь, сердце остановится и кровь остынет. Только тогда отношение к изображаемому поднимется еще на один этаж. И тогда тем более мне нет нужды думать о том, как сделаны те или иные штрихи, они между делом, ведь соответственно и отношение твое тоже меняется, и штрихи приобретают направленность к иной цели. И отсюда естественный вывод об уровне того или иного художественного произведения: от цели будет зависеть и уровень. Но как понять для себя, как цели должны соответствовать средствам и твоим художественным утверждениям и как уберечь их от чертежности или прилежного правописания, этого я не знаю. Видимо, должно быть какое-то внутреннее ощущение, что такая цель выше, чем цель сделать фильм о приключениях того или иного героя.

Михаил Чехов перед первым прогоном «Ревизора» был в совершенном возбуждении и вдоховении. И все удивились, как он потрясающе играл, он просто выдал настоящий фейерверк! Он вообще был виртуоз импровизации. Но случилось вот что: утром Чехов присутствовал при операции и его поразило само нутро, физиологическое нутро человека. Он был поражен красотой происходящего, самым видом кишок, как он записал: «живых голубоватых эластичных кишок». Он к этому отнесся как к величайшему эстетическому моменту и восхищался абсолютной соразмерностью, согласованностью движений хирурга, которые полностью соответствовали той компактности и голубому развалу, который он видел перед собой. Чехов стоял, как дитя, и смотрел, смотрел. «Откуда же у него такое блистательное умение владеть своей душой в творческие минуты? Откуда? От чувства жизни, которая в его руках, в его власти. Жизнь! Чужая жизнь — вот источник его творческой силы. Эта жизнь научила его пластике, вниманию, силе, ловкости, смелости!» (Михаил Чехов. Литературное наследие. Воспоминания, письма. М., 1995, т. 1, с. 96).

А вечером Чехов играл спектакль под впечатлением открывшейся ему новой картины.

Насилие не должно быть приятным в употреблении

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ РИЧАРД ФЭЛКОН



Михаэль Ханеке

Фильм Михаэля Ханеке «Забавные игры» вызвал горячую полемику в мире: зрители, пресса, психологи, социологи, политики — все включились в обсуждение проблемы насилия в самых разных аспектах. Суть этого фильма — тотальная жестокость в ее экзистенциальном выражении, в терминах, близких Антонену Арто, который определял жестокость как неумолимость намерений, непоколебимую, абсолютную решимость свершить что-то — все равно что.

«Забавные игры» — завершающий фильм «трилогии насилия», которую открыл «Седьмой континент» (1989) и продолжила лента «Шоу Бенни» (1992).

Если два предыдущих фильма были отчетливо австрийскими, а их события определенно были связаны с явлением, которое Ханеке называет «обледением социальных связей в современной Австрии», то «Забавные игры» нацелены на показ универсального зла. Корень его — не знающая границ смычка насилия и СМИ. Для простой истории о немотивированной жестокости юнцов в отношении совершенно посторонних и не причинивших им никакого ущерба людей фильм Ханеке необычайно сложен: сложен сам способ обращения к аудитории.

В беседе со мной возмутитель спокойствия, следующий завету Арто быть жестоким и неумолимым в борьбе против жестокости, пятидесятилетний Ханеке предстал скорее не художником, а профессором, погруженным в исследование волнующей его проблемы.

— *Вы говорили, что голливудские «экшн» делают насилие «пригодным к употреблению» за счет «удаления» страха, страдания и боли, которые могут потреблять лишь патологические типы — вуайеры и садисты. Вы же сознательно стремитесь восстановить эти элементы в «Забавных играх». Можете ли вы представить себе зрителей, потребляющих такое насилие?*

— Возможно, какие-то зрители и потребляют «Забавные игры» на уровне патологии — как если бы я рассказал историю Белоснежки, а кто-нибудь решил бы пойти и отравить свою тещу. Нет средства от намеренно извращенного толкования, от реакции такого рода — можно лишь выражаться насколько возможно ясно, именно это я и делал. Чтобы попробовать обращаться с насилием серьезно, надо найти форму, по возможности предупреждающую неверные реакции. Если такая форма не найдена, ты или вообще не берешься за эту тему, или тебя ждет провал, разочарование — как случилось с Вендерсом в «Конце насилия». А хранить молчание означает оставить тему насилия тем, кто цинично использует ее в корыстных интересах. Есть австрийское выражение: «Постирайте мне пальто, но не замочите меня». Я не могу ждать, что болезненная тема будет подана таким образом, чтобы не вызвать у зрителя (ощущение) боли.

— *Форма, которую вы выбрали — монтаж мучительных натуралистических сцен психологического насилия со сценами, предполагающими, но напрямую не показывающими насилие физическое, — использует виктимный опыт зрителя. Если мы предположим, что большинство кинозрителей в реальной жизни не получают удовольствия от актов насилия, будь то в роли участников или в роли наблюдателей, не будет ли уход с фильма самой правильной реакцией на него?*

— Совершенно верно! Любому, кто уходит из кино, фильм не нужен, а любому, кто остается, нужен.

— *Если бы «Игры» сделал кто-то другой, вы бы досидели до конца?*

— Наверное, потому что мне было бы интересно, как кто-то другой разработал эту тему. «Фильмы действия» мне скучны, они меня раздражают, но ведь нельзя спорить с чем-то, чего ты не знаешь: поэтому я смотрю каждого нового Джона Ву и Тарантино. Фильмы такого рода редко меня учат, но ведь я все-таки нетипичный зритель.

— *Как зрители до сих пор реагировали на «Забавные игры»?*

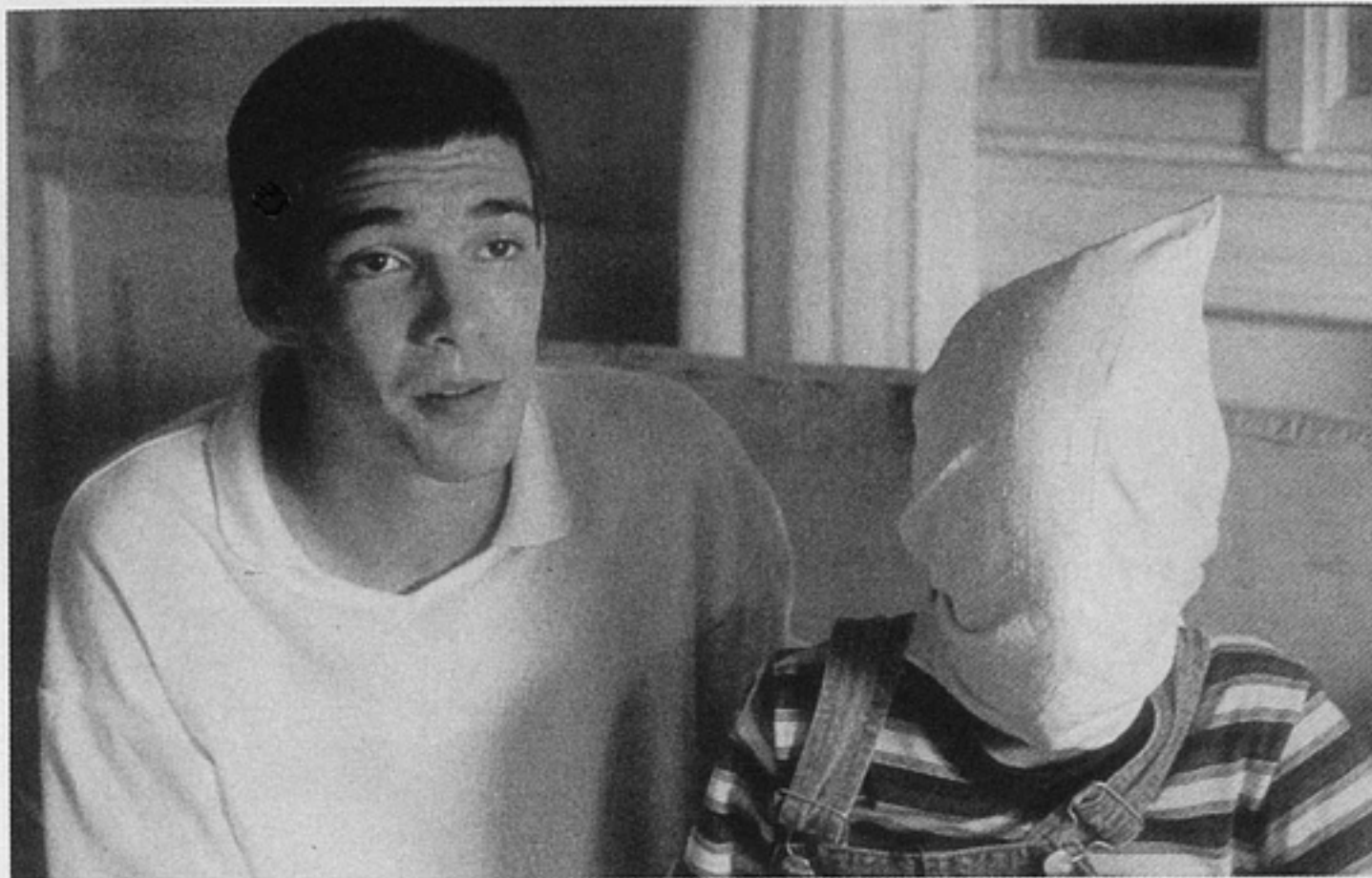
— Кто-то по-настоящему проникся посланием фильма, в то время как других он настолько шокировал, что они не смогли соприкоснуться с ним на уровне идей. Думаю, это в значительной степени зависит от индивидуальной чувствительности к насилию. Я намеревался сделать фильм таким образом, чтобы в первое мгновение зритель не мог дистанцироваться от него, не был бы в состоянии хладнокровно его анализировать. Фильм должен сразу вызвать тревогу, волнение, ужас, и, чтобы освободиться от этих ощущений, ты вынужден вроде бы отбросить его «внешность», то, что видишь, и погрузиться глубже, на уровень идей фильма. Соприкоснуться с ними. У некоторых этот процесс происходит быстро, у других — медленнее: один французский критик уходил с предварительного показа фильма, фыркая от ярости и называя фильм «дерьмом», через три месяца он сказал, что это шедевр.

— *Значит, ваша цель в том, чтобы заставить зрителя разбираться с фильмом уже потом, после просмотра?*

— Такова задача любой драмы. Под тем, что дается сиюминутным уровнем понимания, находится более глубокий уровень, который можно оценить лишь спустя какое-то время. Режиссер всегда к этому стремится. Другое дело — всегда ли он этого достигает. Это основа старомодной идеи катарсиса: зритель помещается в экстремальную ситуацию, которая расширяет границы чувствительности, возможности восприятия.

— *Но поскольку зрители «Забавных игр» не обязательно зрители «фильмов действия», не опасаетесь ли вы, что пытаетесь обратить уже обращенных?*

— Будь я романистом, пишушим книгу об экологических проблемах, у меня было бы две возможности: написать что-то адекватное с художественной точ-



«Забавные игры»

ки зрения и отказаться от большинства моих читателей или написать что-то популистское и охватить как можно более широкий круг читателей. Вопрос заключается в том, кто я прежде всего: эколог или художник.

— **Так кто же? Художник?**

— Ну, это решать другим. Я выбираю методы, которые позволяют исследовать тему по возможности на уровне, наиболее адекватном времени, исследовать «на глубине», так что я рискую не быть понятым некоторыми людьми. Но это еще и проблема критики: стоит навесить на фильм ярлык «авторское кино», как публика на него не пойдет. Вряд ли фильм настолько сложен, что любой, кто придет на него с улицы, не сможет его понять.

Разумеется, в культуре есть необходимость классификации. Что-то относят к одному типу зрелища, что-то — к другому. Это проблема индустрии культуры: фильм функционирует на рынке как предмет потребления, а не как произведение искусства. Но не будь этой зловещей проблемы, я не сделал бы фильм. Если бы кинематограф действия с его изображением реальности не доминировал бы в ландшафте наших СМИ, я бы, наверное, снимал любовные истории.

— **И в «Шоу Бенни», и в «Забавных играх» телевидение выставлено чуть ли не главным врагом человечества. Вы действительно считаете, что все зло коренится в телевидении или видео?**

— Нет, проблема гнездится не здесь. Да, в «Играх» говорится о присутствии насилия в визуальных СМИ. Конечно, это означает, что телевидение играет некоторую роль в его присутствии в мире, как и видео в «Шоу Бенни». Но самое последнее, о чем я хотел бы сказать, так это о том, что если бы по телевидению было меньше насилия, мы все были бы лучше.

Но я действительно думаю, что постоянное фальсифицирование действительности в СМИ ведет нас к неверному восприятию мира. Опасная ситуация складывается и в показе насилия на экране. У нас, слава Богу, сегодня мало прямого регулярного контакта с реальным насилием, но если ребенок сидит и смотрит вечерний телесериал, где убивают двадцать человек и это очень забавно, то у него создается представление о насилии как о чем-то совсем не страшном: ведь личного опыта насилия у него нет. Постоянное присутствие насилия — в телесериалах, в игровом кино, в документальных фильмах — означает, что реклама кока-колы находится на том же уровне реальности, что и сюжет в новостях. В этом опасность: все становится недостаточно реальным, поэтому кажется, что насилие легко осуществлять и с минимальными последствиями. Поэтому и снижаются барьеры в отношении к жестокости.

Вот причина того, что насилие на школьном дворе отличается сегодня от того, каким оно было двадцать лет назад. Когда я учился в школе, драки у нас тоже не были редкостью, но бить по лицу считалось табу. Исследования показа-



«Забавные игры»

ли, что это табу уже давно отменено — сейчас независимо от того, в бедном районе школа или нет, если кто-то упал, его тут же бьют ногами. Это явно связано с постоянным показом актов насилия.

— **Аргумент о снятии барьеров мне до боли знаком. К сожалению, его часто используют в поддержку требований более строгого контроля над кино и телевидением.**

— Я последним бы стал требовать цензуры. Если начинают запрещать или резать фильмы, эффект получается обратный — это случилось с порнографией: рынок просто прячется под прилавок. Насилие не уйдет. Но что можно сделать, так это заставить людей немного задуматься о проблемах. Это и есть моя цель: заставить людей немного больше думать об их роли как потребителей экранного насилия.

— **Были ли у вас проблемы с цензурой в тех странах, где шли «Забавные игры»?**

— В Германии фильму дали категорию «18»¹, что, я думаю, позорно: «16» было бы в самый раз. Швейцарцы — особая статья. Я выступил в одной программе по швейцарскому телевидению; ее увидел один журналист и написал статью, озаглавленную «Остановите самый отвратительный фильм года». Окружной прокурор Цюриха увидел статью и запретил фильм, не посмотрев его. Потом начался бум в соседних странах, и через три недели окружной прокурор посмотрел фильм и не мог оставить запрет в силе. Но цюрихские прокатчики отказались показывать «Забавные игры».

— **В Англии есть тенденция относиться к «фильмам действия», с которыми вы полемизируете, более сурово, чем к авторскому кино, поскольку считается, что авторский фильм — это личное высказывание и ему дозволено быть субъективным.**

— Я никогда не стал бы цензором, потому что у меня не хватило бы самонадеянности решать, что можно, а что нельзя смотреть другим людям. Я полемизирую именно на этом поле, касаюсь этих проблем, но сам никогда не стал бы судьей.

— **Есть ли фильмы, которые доставляют вам удовольствие, несмотря на содержащиеся в них элементы «потребляемого насилия» или благодаря им?**

— Фильмы, которые я выбираю как зритель, а не как профессионал, мало соотносятся с потреблением насилия. Это значит, что их немного — новый Йоселиани или Ангелопулос, может быть, другие современные мэтры, которых все

¹ Запрет смотреть зрителям до восемнадцати лет. — Прим. ред.

меньше с каждым днем. «От заката до рассвета» — хорошо сделанный фильм, и он был мне интересен, но это профессиональный интерес, и я не стал бы смотреть его ради удовольствия.

— **В «Забавных играх» есть моменты — побег Джорджа, Анна, которую подбирают на дороге убийцы, когда мы уже думаем, что она убежала, — напоминающие американские фильмы ужасов.**

— Здесь я использую триллер, но мог бы взяться и за жанр ужасов — просто это выглядело бы иначе. Элементы триллера появляются в виде цитат: классическая завязка, сцена, когда мальчик убегает на виллу, — классическая, вроде Хичкока. А зрители лишь тогда полностью погружаются в фильм, когда не знают, что должно случиться, когда они позволяют себе надеяться.

— **Я думал об определении жанра «фильм насилия». «Убийство мотопилой в Техасе», «Я плюю на твою могилу», «Портрет Генри, серийного убийцы». Эти фильмы сосредоточены на терроризации, виктимизации зрителей и нацелены на получение прямолинейного эскапистского удовольствия.**

— Я видел «Генри», два других фильма — нет. «Генри» для меня не фильм ужасов, но фильм, критический по отношению к СМИ, которые компрометируют проблему, поскольку временами насилие слишком комично. Если зрители имеют возможность смеяться, тогда они освободились из ловушки. То же самое с фильмом «Человек кусает собаку» — за счет иронии и юмора он становится потребительским фильмом, становится тем, против чего воюет. Это одна из причин его успеха: фильм позволял зрителям выйти из кинотеатра расслабленными, не имеющими необходимости от него защищаться. У меня насилие на экране происходит из полемической потребности идентифицировать насилие персонажей с тем, что происходит в нашей частной жизни, в то время как один из способов сделать насилие потребительским — поместить его в фантазийный контекст, который никак не встревожит зрителей.

— **Почему все персонажи «Забавных игр» такие буржуазные, подростки-убийцы — воплощение вежливости и хорошего воспитания?**

— Потому что я не хотел, чтобы насилие объяснялось в социологических терминах, а подростки списывались со счетов как «другие» — так бывает в американских фильмах. А еще потому, что эта форма бессмысленного насилия — очень буржуазная вещь. Когда фильм вышел, я собрал семь разных газетных статей из семи разных стран, где описывались похожие случаи. И всегда злодеями оказывались мальчики из буржуазных семей, не обездоленные и не наркоманы — те, кто хотел посмотреть, что это такое. Это классическая мотивация бессмысленного насилия против чужаков. Так что, в этом смысле, фильм реалистичный.

Фильм, кроме того, — критика буржуазной среды. Тот факт, что семье некуда бежать, связан с тем, что герои пытались изолироваться от мира, что они заперлись. Разумеется, я не сравниваю себя с Бунюэлем, но «Забавные игры» можно толковать подобно его фильмам, как критику буржуазии, ее способа жить. Однако главная моя задача — уйти от социально-психологических объяснений, которые успокаивают зрителей, оставляя насилие за пределами их личного опыта.

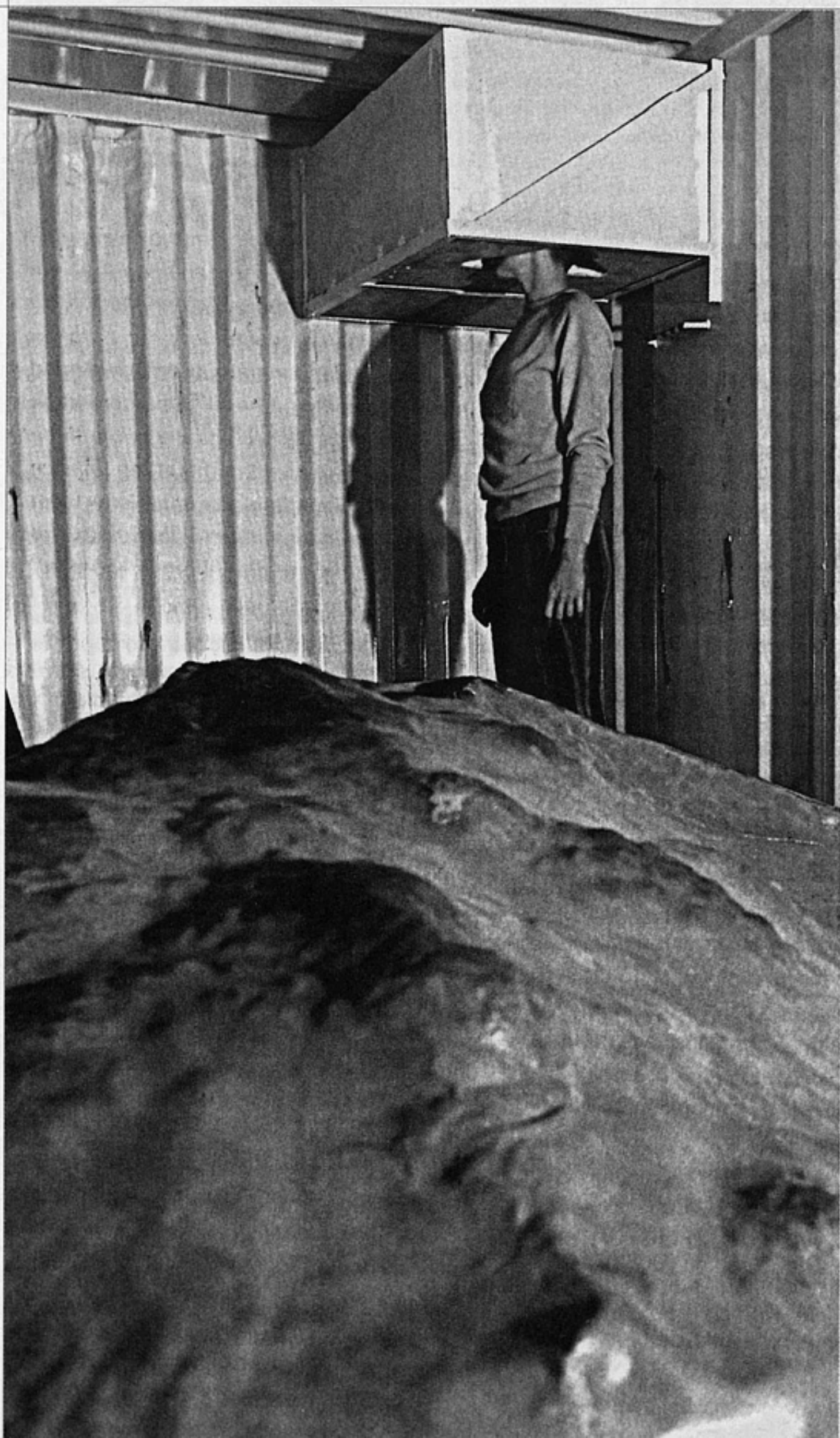
— **Значит, в реальном мире у этих проблем нет решения?**

— По крайней мере, решения, которое можно дать за девяносто минут в фильме. Поэтому фильм — не о насилии, он о представлении насилия на экране и его эксплуатации в СМИ.

Sight and Sound, 1998, May

Перевод с английского В. Малахова

M E D I A



Т В - О Б З О Р

СЕРГЕЙ ФОМИН

ТВ между вкусом и стилем

Толпой легко руководить в момент народных движений, но чтобы образовать ее художественный вкус, требуется немало лет.

Вольтер

Пушкинский юбилей, выпавший на этот год, поневоле заставляет еще раз вспомнить о «чувстве соразмерности и сообразности». Впрочем, понятие «соразмерность», если говорить о современном нашем телевидении, оказывается весьма туманным, поскольку несмотря ни на что, даже на финансовые трудности, ТВ сейчас стремится к чрезмерности во всех отношениях.

Не принимая во внимание, а возможно, даже и не имея представления о той опасной чрезмерности, которую, с точки зрения вкуса, порицали классики, начиная, кажется, с самого Готхольда Эфраима Лессинга, все наше телевидение хочет предложить зрителю только то, что оно выдает за «самое-самое». Если новости — то «самые последние», как будто сразу после их выпуска произойдет конец света, если журналистское расследование — то «самое достоверное», если американский фильм — то «самый кассовый», если советский — то «самый любимый». Особенно отличается здесь канал ОРТ, анонсы передач которого преподносятся с той интонацией, с какой дети рассказывают друг другу пионерские «страшилки»: «Только на нашем канале вы увидите, как в черной-черной комнате сидит черный-черный человек...»

Но вот о «сообразности», кажется, еще можно вести разговор.

Сам упомянутый юбилей, явившийся также и телевизионным событием, кроме всего прочего, оказался замечателен и тем, что именно к нему был приурочен показ претендующего на звание лучшей программы последнего двухсотлетия отечественной культуры проекта «Живой Пушкин», созданного на НТВ под руководством и при личном участии Леонида Парфенова и анонсировавшегося как «журналистское расследование». Новости, конечно, их профессия, но ведь это еще надо было додуматься набить это самое «расследование» кадрами из кинофильмов, действие которых происходит в начале XIX века, причем в иных из них, как, например, в мотылевской «Звезде пленительного счастья», Пушкина как персонажа могло бы и не быть. Особая утонченность проекта состояла в том, что кадры из цветных фильмов были даны в черно-белом варианте, потому что так, видимо, «документальнее». Но только не для вдумчивого зрителя, поскольку почти все, прозвучавшее из уст ведущего, этому зрителю было уже известно по повторявшимся зимой на канале «Культура» «Беседам...» Юрия Лотмана. Вследствие этого зритель понимал, что Пушкин жил, творил и умер в эпоху Слова, а кино во всех его проявлениях — феномен уже следующего столетия. И кадры, например, из фильма «Композитор Глинка» — документ вовсе не пушкинской эпохи, а эпохи советского послевоенного кино. Но НТВ, как видно, живет и проводит свои журналистские расследования — и не только о Пушкине — в эпоху НТВ.



Л.Парфенов
в телепрограмме
«Живой Пушкин».
НТВ

Впрочем, сюртук на ведущем был довольно ловко скроен, к костюмерам, как всегда, нельзя было предъявить никаких претензий, и вообще получился довольно милый такой хармсовский «свежий Пушкин», который, впрочем, Даниилу Ивановичу, как говорят, только приписывается.

Сам же судьбоносный день шестого июня довольно удачно начался с рассказа академика Александра Панченко на канале РТР и, в общем, удержался за счет отечественных экранизаций на вполне пристойном уровне, став днем хорошего российского кино: на всех каналах до самого вечера не было ни одного фильма с закадровым переводом, что по нынешним временам смотрелось, вернее, слышалось, довольно необычно, давая повод для размышлений.

Зарубежное кино и зарубежные сериалы занимают основное пространство нашего телевидения, и, судя по всему, именно увеличение их поля в сетке является основной причиной нарастания уже упомянутой чрезмерности.

Прежде всего вечный вопрос: а как их, собственно, эти фильмы, вообще слушать? То есть — вопрос перевода. Дублировать так, как это делалось во времена зарубежного «малюкартинья»? Это и дорого, и в итоге порождает другое произведение. Причем оно может быть и вполне «сообразным», как был сообразным, скажем, голос Владимира Кенигсона, исполнившего тон-партии всех ролей Луи де Фюнеса во всех его показывавшихся у нас фильмах. Другой способ — начитывать текст за кадром так, чтобы были слышны и оригинальные голоса актеров. Так сейчас делается довольно часто, что обнаружило удивительную вещь — у большинства импортных кинонеотразимцев в оригинале довольно высокий тембр голоса. Поэтому, скажем, наш баритональный Николай Караченцов всегда добавлял толику своей мужественности облику Жан-Поля Бельмондо. Впрочем, именно такой «начетнический вариант» дал возможность услышать великолепный, почти двадцатиминутный кульминационный монолог, который герой Бельмондо из фильма «Незнакомец в доме» исполнил в лучших традициях французской декламационной школы. Образцами же закадрового исполнения для меня остаются абсолютно классическое чтение перевода Олегом Борисовым для кинопрокатного варианта «Однажды в Америке» и работа Артема Карапетяна, с виртуознейшей иронией «сделавшего» мужские партии всех «Анжелик» при показе на НТВ.

Существует также и еще один, «сериальный» вариант дубляжа, когда оригинальные голоса актеров полностью удаляются, и на изображение более или менее приблизительно накладывается отечественная закадровая речь. Этот вариант, к сожалению, преобладает и вольно или невольно становится стилиобразующим элементом современного нашего телевидения, главной чер-

той которого и является вот эта «двойственность», а в конце концов, несообразность, которую все время хочется преодолеть.

Фильмы, страдающие вышеописанной двойственностью, еще более «расфокусируются» в восприятии рекламными вставками, которые почему-то появляются в самых подходящих местах действия.

От всего этого можно было отдохнуть в дни пушкинского юбилея и получить удовольствие, поскольку внешний облик актера, произносящего лучшие из русских текстов, един с его собственным голосом во всей их взаимной неповторимости. Таким был Пугачев покойного Сергея Лукьянова из старой экранизации «Капитанской дочки», таков был Сергей Юрский в «Евгении Онегине», вновь прочитанном им на «ТВ Центре» спустя тридцать лет после первой, еще черно-белой версии.

Усталость начала сказываться к вечеру, когда на ОРТ в программе «Наш Пушкин» состоялось беседа с Никитой Михалковым. Разговор зашел о новой английской экранизации «Евгения Онегина», и когда ведущая Лариса Кривцова стала порицать авторов за то, что их Ленский и их Ольга поют «Калинку» из «Кубанских казаков», Михалков усмехнулся в свои знаменитые усы. Чувства Никиты Сергеевича можно было разделить, поскольку в фильме Ивана Пырьева, как известно, звучит песня «Ой, цветет калина...» (слова М.Исаковского, музыка И.Дунаевского).

А после этого все уже оказалось дозволено, и ближе к полуночи на «ТВ Центре» некто курносый в бакенбардах и сюртуке начал представлять пушкинскими цитатами выступления нашей Великой-и-Ужасной попсы, в полном наборе явившейся дать концерт на Красной площади. С попсы, конечно, спрос невелик, с курного — тоже.

Юбилей, однако, прошел, и другого двухсотлетия у Пушкина уже не будет, телевидение же не прекратило на этом свое ни с чем не сообразное существование. По-прежнему на грани почти порнографической беспардонности проводит на канале спаривание своих участников «Любовь с первого взгляда», и по-прежнему зритель не верит, что выигравшие «романтическое путешествие» пробудут после съемок вместе хоть пять минут.

По-прежнему находятся на грани идиотизма ток-шоу на семейные темы, герои которых, как видно, стараются быть похожими на персонажей пресловутых «мыльных опер». Сериал как жанр с его принципиальной незавершенностью (она же — безразмерность, она же — беспредельность) также оказывается стилиобразующим элементом сегодняшнего ТВ. Сериал следует структуре той



«Это — Жириновский!». ТВ-6

поэтики, которая «вбрасывает» день за днем все новые сообщения о каком-либо событии, и это «вбрасывание» в идеале не должно закончиться никогда.

Любопытно, что сами персонажи сериалов при этом «мыслятся» зрителем не в «физической реальности» и даже не в единстве с исполнителем, а в измерении абсолютно выдуманном. В какой-то момент актера запросто можно заменить, и при этом со стороны зрителей не возникнет никакого возмущения. Однажды в провинциальной гостинице, где единственный телевизор на всем этаже стоял в холле возле лифта, я наблюдал, как человек пятьдесят, что характерно, обоего пола, собрались посмотреть очередную «мыльную» серию. Пикантность ситуации заключалась в том, что у гостиничного «Темпа» не было изображения. И на вопрос: «А что вы тут делаете, ведь ничего же не видно?..» — я получил совершенно неотразимый ответ: «А мы слушаем...»

Итак, современное телевидение стремится к беспредельности во всех отношениях, и тут возможны абсолютно любые метаморфозы вкуса.

Рекорд телевизионной безвкусицы держит программа ТВ-6 «О.С.П. стулья». Кто именно додумался взять в качестве образца для подражания пресловутый застойный «телекабачок», не имеет большого значения. Это уже кичевая ступень деградации.

На том же канале располагается образец пошлости политической — сериал «Это — Жириновский!». В соответствии с упомянутой тенденцией к безбрежности и чрезмерности, заставка каждого выпуска представляет нам лучших людей России, начиная от Пушкина и кончая теми, кого вы понимаете кем.

Удивительно то, что на ТВ-6 выходит феноменальная по чистоте стиля программа «Знак качества», где абсолютно первобытному стремлению каждого человека рассказать о себе найдена такая же примитивная и выразительная телевизионная форма.

Начало лета ознаменовалось и несколькими чрезвычайно заметными исчезновениями из эфира.

С уникальной формулировкой — как «собравшая невиданное количество отрицательных рецензий в прессе» — была удалена с НТВ программа Арины Шараповой «Арина». И это оказалось очередным подтверждением того, что жанр ток-шоу для отечественного менталитета неорганичен. Российское ток-шоу, выдаваемое в эфир, неизбежно демонстрирует неизбывную придурь и воспринимается, как кукуруза в хрущевские времена.

Поэтому-то исчез несколько раньше из эфира ТВ-6 умный и профессиональный Михаил Кожухов с его программой «Сделай шаг», героям которой и ему самому синтетический элемент ток-шоу просто мешал.

Торжественно отправлена в историю программа «Герой дня без галстука», дошедшая до пределов возможного в своей придворной благонамеренности. (При этом финальная дайджест-передача была сделана в иронической тональности.) В «Герое дня...», как и во всем, что производит НТВ, чувствовалась претензия на бессмертие. Однако оказалось, что большинство из тех российских политиков и чиновников, «обронзовением» которых занималась Ирина Зайцева, — явление в нашей действительности самое что ни на есть временное. И чтобы как-то оправдать все сделанное ею за несколько лет, ведущая предположила, что, вероятно, те, кого мы увидели, станут действующими лицами будущих президентских выборов. Может быть, конечно, и станут, но их бывшее участие в программе, ваявшей монументы, а изваявшей шаржи, окажется не лучшей для них рекомендацией.

В конце июня отлучили от эфира РТР программу «Совершенно секретно», что было осуществлено в полной стилистической тождественности со скандальным закрытием в 1991 году программы «Взгляд» лично товарищем Кравченко. Как помнится, Кравченко приходил на ТВ «выполнить волю президента», правда, тогда другой еще страны. Если учесть, что «Совершенно секретно» — одна из немногих программ, способных предложить зрителю еще хоть что-то неизвестное, а не в очередной раз представлять того или иного чиновника, поп-звезду или спонсора, то получается, что на сегодня главная задача ТВ — демонстрация готовности «исполнить волю», причем чью именно — в каждом отдельном случае можно даже не уточнять.

Сошлюсь еще раз на авторитет автора эпиграфа, двести с лишним лет назад оптимистически утверждавшего, что «недостатки ума — источник испорченности вкуса — поддаются исправлению». Будем надеяться.



КИНОКОНЦЕРН “МОСФИЛЬМ”

И
КИНОВИДЕООБЪЕДИНЕНИЕ

“КРУПНЫЙ ПЛАН”

представляют
ВИДЕОКОЛЛЕКЦИЮ

АНТОЛОГИЯ “МОСФИЛЬМА”

(из золотого фонда
отечественного кино)



В коллекцию, выпуск которой рассчитан на ближайшие годы, войдут лучшие киноленты, созданные крупнейшей студией страны более чем за семь десятилетий ее существования.

Вашу видеотеку ежегодно будут пополнять около ста высококачественных видеокассет с записями фильмов, составляющих гордость отечественного и мирового кинематографа.

Оформить подписку на коллекцию
АНТОЛОГИЯ “МОСФИЛЬМА”

и получить необходимую информацию

Вы можете по тел. (095) 255-9228, 255-9426

факсы (095) 255-9228, 253-9702

<http://www.kp.l-card.ru> e-mail: cinema@l-card.ru

П У Б Л И К А Ц И И



Грета Гарбо
и Джон Гилберт
в фильме «Плоть и
дьявол». 1926

НИЛ ГЭБЛЕР

Собственная империя

КАК ЕВРЕИ ИЗОБРЕЛИ ГОЛЛИВУД

Рожденный четвертого июля

Если бы меня попросили каким-то одним словом описать отца, я бы выбрала слово «энергия».

Айрин Майер Селзник

Каждый год четвертого июля Луис Б. Майер прерывал работу своей студии «Метро-Голдвин-Майер» и устраивал праздник. Принцип у патрона был один — чем грандиознее, тем лучше. Все сотрудники, все знакомые и родственники приглашались на пикник, бейсбольный матч, концерт: сам Майер произносил старомодную патриотическую речь, его захлестывали чувства, и он говорил очень убедительно и пышно. Поскольку торжества совпадали с Днем Независимости, его выступление касалось и новой горячо любимой родины, но только частично. Заявив в иммиграционной службе, что по пути в Америку родители потеряли все документы, Майер назначил день своего рождения на четвертое июля, так что торжества проводились одновременно и в честь Майера, а может быть, даже в большей степени в его честь. В этом необыкновенном, полном символики сочетании нашли свое выражение две существенные черты характера будущего могола: любовь к чрезмерности и стремление быть отцом своих подданных.

Майер всегда был экстремистом. Ему мало было просто стать гражданином Америки, ему потребовалось еще и присвоить себе ее «день рождения». Ему мало было возглавлять одну из крупнейших голливудских студий, ему хотелось, чтобы его студия была самой большой, самой знаменитой, самой лучшей.

Майер был замечательным актером, его называли «Гриффином актеров». «Если вы отправлялись на встречу к Луису Б. Майеру, это было событием, — вспоминает один продюсер. — Он не просто играл, он всегда переигрывал. Он падал на пол, молился, пел, показывал, какие фильмы ему бы хотелось от вас получить (имелись в виду грубые примитивные картины, которые никто не рискнул бы ставить), он впадал в дикую ярость. Так что я старался не приближаться к Луису Б. Майеру». Он легко плакал, славился умением укрощать строптивых звезд «МГМ»: льстил им и объяснялся в любви до тех пор, пока и они и он сам не пускали слезу.

Но не все это было спектаклем. Он и впрямь был крайне эмоционален. «Он становился сентиментален на днях рождения, на Рождество, просто по малей-

шему поводу, — вспоминает Дэнни, внук Селзника и Майера. — Я вполне могу себе представить, как он сделал что-то для своей старой служанки Джин, а потом расплакался, умилившись и тому, что сам сделал, и тому, как она ему за это благодарна».

Но эмоции Л.Б.М. не исчерпывались сентиментальностью. Все проявления чувств у него отличались чрезмерностью. Хотя его нелегко было разозлить, вспыльчив он был до ужаса. «Он был властным, напористым человеком, — говорит дочь Майера Эдит Гетц. — Рассердившись, сразу начинал кричать. До чего же громкий у него был голос! «Черт бы тебя побрал!» Вот так. Стоило мне это услышать, как неслась куда глаза глядят, чтобы спрятаться: ведь он мог и ударить. Однажды, вскоре после того, как отец подписал контракт на фильм с бывшей женой Чарли Чаплина, он, миссис Чаплин и Чарли обедали вместе в ресторане. Чаплин обвинил Майера в том, что тот вмешивается в его бракоразводный процесс, и вызвал его на бой. Майер свалил его одним ударом».

Майер стремился не только к тому, чтобы его приняли в обществе, он хотел заменить отца всему миру, и это накладывало отпечаток на его поведение. «Его отношение к студии, к служащим, дворецкому, горничной было теплым отношением патриарха-еврея, — говорил Дэнни Селзник. — Не-еврей, испытывая он даже отеческие чувства ко всем подряд, не стал бы проявлять такой чрезмерной заботы о всех и каждом». Двух своих дочерей Эдит и Айрин он просто душил заботой, для них он был абсолютным, непререкаемым авторитетом. «Отец был не только всемогущим, он был всезнающим, — писала Айрин. — У меня в сознании он даже путался с Богом из-за слова «всемогущий». «Естественно, я не имела права по вечерам уходить из дома — до тех пор, пока не вышла замуж, — писала Эдит. — Я никогда никуда не ходила».

В какой-то степени и властность, и патернализм, по-видимому, стали результатом детских впечатлений. Его собственный отец Якоб, эмигрировавший из России в Сент-Джон в 1888 году, когда Луису было года три, слыл «тираном и собственником», отношения отца и сына никогда не отличались особой теплотой. Якоб Майер торговал вразнос, потом собирал и продавал металлолом. Семья жила в отчаянной бедности. Они обитали неподалеку от гавани в районе деревянных домишек под названием Портленд, населенном в основном иммигрантами, моряками и неквалифицированными рабочими. Майер сам предпочитал не вспоминать о тех годах, даже с женой и детьми говорил о них лишь туманно. Он помнил, как начал свое дело, как руководил более чем двумя сотнями рабочих, хотя сам был в то время подростком. Он помнил, что документы подписывал отец, потому что Луис был еще несовершеннолетним, и он же назвал компанию «Я. Майер и сыновья», присвоив ее себе: это и многие годы спустя по-прежнему возмущало Луиса.

Якоб Майер был неудачником в бизнесе и неудачником в семье. Как и многие другие евреи-иммигранты того времени, чувствовавшие себя в Америке изгоями, он находил утешение в религии. В 1880 году в Сент-Джоне жило всего восемь еврейских семей. К тому времени, как там поселились Майеры, еврейское население разрослось за счет иммигрантов из Восточной Европы, а в 1896 году они организовали собственную конгрегацию, в основном для того, чтобы обеспечить себя кошерной пищей. Якоб Майер удостоился чести поместить Тору в нишу, был столпом еврейской общины, но его никак нельзя было назвать отцом преуспевающего семейства.

Судя по немногим сохранившимся данным, Луис был, по-видимому, сильным, замкнутым, трудолюбивым подростком. Многие годы спустя он рассказывал, что в ответ на вопрос учительницы, что бы он сделал, будь у него тысяча долларов, ответил: «Вложил бы их во что-нибудь». Образование значения не имело. В двенадцать лет он бросил школу и пошел помогать отцу, но потом говорил: «Если бы я мог прожить жизнь с самого начала, я бы пошел работать в десять лет».

В девятнадцать лет Майер решил с одобрения матери распрощаться с отцом и Сент-Джоном и 1 января 1904 года отправился в Бостон, штат Массачусетс — начинать новую жизнь. Его решение связано было еще и с тем, что Майер влюбился. Дочь Айрин точно не знала, как это произошло, но Майер познакомился с тетей своей будущей жены, рассказал ей, как он одинок, и та показала ему фотографию любимой племянницы, жившей в Бостоне. Ее звали Маргарет



Луис Б. Майер
на съемках
в Калифорнии.
Рядом с ним миссис
Майер, режиссер
Маршалл Нилан и
звезда Анита Стюарт.
1919

Шенберг. Чрезвычайно романтичный Майер был пленен и, сняв комнатку в Бостоне, начал ухаживать за девушкой, которой даже не был представлен. Задача была нелегкая. Шенберги были людьми с претензиями. Отец Маргарет, кантор, считал, что Майер «недостаточно хорош для них». Но и в любви, как и во всем остальном, Майер не отступал. Через шесть месяцев он добился руки Маргарет. «Если мой дед был классическим евреем-патриархом, — вспоминает Дэнни Селзник, — то Маргарет была классической еврейской женой. Классической в том смысле, что была опорой Л.Б.: любящая жена, которая заботится о муже, воспитывает детей и так далее». Майер обожал ее, наслаждался ее простой верой в него.

Когда Майер приехал в Бостон, денег у него не было даже на сэндвич. Он нанялся разнорабочим к сборщику металлолома, потом помогал в местном кинотеатре. Тогда-то у него и зародилась мысль о том, что кинотеатр можно взять в аренду. По одной из версий Джо Мэк, владелец кинотеатра, в котором работал Майер, увидел объявление о продаже театра бурлеска в пятидесяти милях от Бостона — в Хэверхилле — и предложил им с Майером вместе съездить взглянуть. Стоимость аренды на шесть месяцев составила шестьсот пятьдесят долларов. При поддержке Мэка и своих родственников Майер внезапно стал хозяином кинотеатра. Сам Майер предлагает другую версию того, как он попал в кино. По его словам, когда у него совсем не было денег, жена видного банкира как-то дала ему пару штанов, в карманах которых он нашел несколько банкнот. Банкноты он вернул, а в знак благодарности банкир нашел ему работу в местном никельодеоне, и уже потом он взял в аренду кинотеатр в Хэверхилле.

Так или иначе, но когда осенью 1907 года Майер перебрался в Хэверхилл, он был практически новичком, весь его опыт менеджера кинотеатра исчерпывался теми поручениями, которые он выполнял у Джо Мэка. Утешало лишь то, что в Хэверхилле у него вообще не было конкурентов. Кинотеатр Майера под названием «Джем» («Жемчужина») представлял собой театр бурлеска на шестьсот мест, дела там шли из рук вон плохо. Перед открытием Майер отремонтировал и переименовал театр в «Орфеум», разработал «ориентированную на семью» политику, к которой должны были проникнуться доверием добропорядочные жители городка и окрестностей. Но всего этого было мало экстремисту Майеру. В запасе у него еще оставались кое-какие идеи. Заручившись некоторой суммой денег, полученной от преуспевающих жителей Хэверхилла, он закрыл «Орфеум» в 1908 году, снова отремонтировал и открыл уже как «Новый Орфеум».

В Хэверхилле Майер постиг то же, что Цукор — в Нью-Йорке: кино может приносить материальный и моральный профит, если ориентироваться на средний класс. Майеру нравилась мысль о том, что начатое им дело можно превра-



Мистер и миссис
Луис Б.Майер
во дворе первой
киностудии Майера на
Мишн-роуд. 1923

тить в своего рода трибуну. Но он стремился не только к тому, чтобы его приняли в обществе. Признание и положение не имели для Майера такого значения, как для Цукора. Майером руководили иные побуждения. Цукор стремился управлять всем миром, Майер хотел превратить целый мир в свою семью. Он понимал, что фильмы «продвигали» в сознание общества определенные ценности, и что контролируя индустрию развлечений, он сам сможет эти ценности формировать и даже насаждать, что в свою очередь превратит его в некое подобие отца, нравственного и духовного пастыря. Так что миссия Майера в Хэверхилле приобретала все более грандиозные масштабы. Речь шла уже не только о том, чтобы принести культуру в отсталый окраинный район, и даже не о том, чтобы представить лучшие образцы индустрии раз-

влечений Нью-Йорка и Бостона культурной элите Хэверхилла. Майер решил взять под контроль всю культурную жизнь в городке.

Но каким бы уважением в Хэверхилле он ни пользовался, он не мог долго довольствоваться им, ведь он испытывал потребность привлекать все новых и новых людей в свою «семью».

Вскоре произошло одно из двух самых трагических событий в жизни Майера. Луис всегда с восхищением говорил о матери. Дочь Айрин писала: «Ему казалось, что всем, что есть в нем хорошего, он обязан матери». Когда она вдруг заболела, он помчался в Сент-Джон со своим личным врачом, но опоздал. Сара Майер умерла на следующий день после операции. Майер безудержно рыдал. Эта скорбь останется у него на всю жизнь. Он постоянно говорил о матери членам семьи, друзьям, сотрудникам, и, как вспоминает один из них, «говорил так, будто она была жива». Настолько глубока была эта любовь, что когда многие годы спустя актер Джон Гилберт отпустил нелестное замечание в адрес собственной матери, Майер счел необходимым встать на защиту матерей вообще и ударил его. Всю жизнь ее портрет висел у Л.Б. над кроватью.

Даже после смерти Сара Майер имела огромное влияние на сына. Один из друзей вспоминает, как Майер рассказывал ему о последнем разговоре с умирающей матерью. «Не грусти, Луис. Все мы рано или поздно умрем. Теперь настал мой черед. Мне хотелось бы пожить еще немножко, чтобы увидеть, как ты осуществишь то, на что, я знаю, ты способен. Но я и так буду наблюдать за тобой, я все буду знать о тебе и твоей работе. Я буду ждать тебя». Майер верил, что она в буквальном смысле наблюдает за ним. Она стала его божеством. Он же вознамерился оправдать ее надежды и любовь.

Когда она умерла — в октябре 1913 года — Майеру было двадцать восемь лет. Он успел сделать только первые шаги на поприще проката фильмов, организовав в Бостоне прокатную биржу под названием «Луис Б.Майер филм кампани». В последующие несколько лет он станет основателем и других подобных компаний. Майер быстро превращался в крупную фигуру на сравнительно скромной арене Новой Англии. Эл Лихтман, бывший исполнительный директор «Феймос плейерз» Адольфа Цукора, предложил Майеру заняться продюсерской деятельностью. Вновь возникшая компания получила название «Метро пикчерз», Луис Б.Майер стал секретарем основной компании и директором ее филиала в Новой Англии.

Человеком, который помог Майеру стать влиятельной фигурой в американском кино, был Дэвид Уорк Гриффит, тот самый, с которым безуспешно пытался заключить контракт Цукор. В то время Гриффит как раз закончил «Рождение нации». Еще до официальной премьеры Майер как-то узнал, что эту картину ожидает головокружительный успех и предложил Гриффиту пятьдесят тысяч долларов за права проката в Новой Англии. Его расчет оказался верным. «Рождение нации» стало феноменом, первым в истории блокбастером. Майер получил около пятисот тысяч долларов. Прокатчик Хэрри Эйткен утверждает, что Майер смог получить столь огромную прибыль, лишь обманув продюсеров картины и подделав бухгалтерские книги. Один из биографов Майера после изучения документов поддержал эту точку зрения.

Это был не первый и далеко не последний подобный случай. Несколько лет спустя Майер занимался прокатом фильма, выпущенного одним из филиалов «Уорнер бразерс», но недоплатил компании семьдесят тысяч долларов. Джека Уорнера отправили конфисковать у него двенадцать копий фильма. «Мы сражались несколько минут, — вспоминает Уорнер. — Я понял, что он не намерен отдавать мне семьдесят тысяч, и ушел. Через час я вернулся в сопровождении помощника шерифа с судебным предписанием, забрал копии и вернулся в отель. Не прошло и часа, как ко мне ворвался Майер. С горящими глазами он протянул мне чек и прокричал: «Убирайся отсюда, как там тебя, и запомни, что лучше тебе больше никогда не попадаться мне на глаза».

Получив неожиданную прибыль, Майер наконец позволил себе зажить более шикарно. Он перебрался в пригород Бруклина, нанял ирландскую прислугу, одевался, как почти все голливудские евреи, по последней моде.

Учитывая стремление Л.Б. к подлинному, тотальному господству в той сфере, к которой он обратился, не стоит удивляться тому, что скоро помимо проката он занялся и продюсерской деятельностью. Он был прирожденным продюсером и, видимо, ждал удобного случая еще со времен Хэверхилла. Первым опытом стала «Сериал продакшн кампани», выпустившая фильм «Большая тайна» с участием звезд средней величины Фрэнсиса Х. Бушмена и Беверли Бейн. У них был договор с «Метро», и они совершенно не горели желанием работать на неизвестного продюсера. Майеру пришлось использовать весь свой талант убеждения, увеличить гонорар, чтобы только уговорить их сниматься. Когда же согласие было получено, он привел звезд к себе домой и демонстрировал всем, будто трофеи.

Хотя на долю «Большой тайны» выпал лишь скромный успех, Майеру явно понравилось выступать в роли продюсера, и он тут же взялся за следующий проект. На сей раз целью была красавица с «Вайтаграф» Анита Стюарт. Когда Майер вернулся в Бостон после встречи в Атлантик-Сити, он был на седьмом небе. «Я встретился с ней! Я встретился с ней!» — снова и снова восклицал он, рассказывая своему секретарю. «Я с ней танцевал!.. Все говорили обо мне!» На что его секретарь ехидно заметил: «Они, пожалуй, говорили: «Что это за смешной еврейчик рядом с Анитой Стюарт?» Зная, что Стюарт не довольна работой в «Вайтаграф», Майер развернул целую кампанию, чтобы заполучить ее, но существовало одно препятствие: до января 1918 года у Стюарт был контракт. Майер же начал атаку в мае 1917-го.

Для Майера это была скорее мелкая неприятность, чем непреодолимое юридическое препятствие. Он убедил Стюарт аннулировать контракт на том основании, что «Вайтаграф» оставал без внимания ее многочисленные жалобы на условия работы, и это



Луис Б.Майер
на свадьбе
Джуди Гарланд
и Винсента Минелли.
1945



Сэмюэл «Рокси»
Ротапфель. 1925

якобы пагубно сказалось на ее здоровье. Естественно, «Вайтаграф» с этим не согласился, особенно после того, как она быстренько подписала новый контракт с Майером. Все это окончилось судебным процессом, который Майер в конце концов проиграл. Контракт Стюарт с «Вайтаграф» был продлен до истечения первоначального срока. Эта история лишняя раз доказала, что Майер неисправим.

То же самое вскоре стало очевидным в его отношениях с «Метро». Когда президент «Метро» Ричард Роулэнд высказал недовольство тем, что Майер подписал контракт со Стюарт сам лично, а не от лица компании, Майер подал в отставку и перешел в «Селект пикчер корпорейшн», располагавшуюся напротив «Метро», через дорогу. Месяц спустя «Метро» подала в суд на Майера, который, как утверждалось в иске, «начал кампанию по дестабилизации «Метро» и ее деятельности,

запугивая сотрудников, убеждая их перейти в «Селект корпорейшн», пытаясь незаконными средствами завербовать клиентов для своей новой компании». Учитывая прошлые «заслуги» Майера в связи с «Рождением нации» и скандалом с «Уорнером», эти обвинения представляются вполне правдоподобными.

Но, присоединившись к «Селект», Майер вступил в контакт с человеком, столь же неисправимым, как и он сам. Украинский еврей Луис Дж. Селзник в свое время эмигрировал в Питтсбург и занялся ювелирным делом. Спустя много лет в 1912 году он случайно встретился со старым знакомым Марком Динтенфассом, который в то время был партнером в «Юниверсл». Динтенфасс рассказал ему, что компания развалилась на три фракции, члены которых друг с другом не разговаривали. Так что Селзник, как рассказывал его сын Дэвид, просто «въехал в офис и разослал каждой из трех фракций сообщение, что Луис Дж. Селзник назначен директором. Каждая группировка решила, что это происки одной из двух других. На самом же деле он сам себя назначил. Некоторое время он управлял компанией как директор, а потом решил сформировать собственную фирму».

Цукору настолько надоело присутствие Селзника, что он пообещал ему пять тысяч в неделю при условии, что тот уедет в Китай. Когда Селзник отказался, Цукор предложил выкупить половину его доли в «Парамаунте» с условием, что в названии компании не будет больше значиться имя «Селзник». Едва тот согласился, как Цукор начал переманивать творческих работников из новой компании и готовить отставку Селзника, что теперь, когда его имени больше не было в названии, сделать было значительно проще.

Вместе с Селзником Майер проработал менее года и впоследствии всегда неодобрительно о нем отзывался, предрекая гибель его компании. «Вот увидите, что с ним произойдет, — говорил он. — У него нет основы, фундамента. Все должно строиться постепенно, кирпичик за кирпичиком». Пророчество Майера сбылось. Для Селзника вскоре действительно настали тяжелые времена, его вытеснили более крупные воротилы с более широкими финансовыми связями.

К 20-м годам голливудские евреи перешли от демонстрации фильмов к прокату и затем к производству. Так было с Леммле, Цукором и Майером. Ими руководило стремление приблизиться к творческой основе дела, дававшей большее эмоциональное удовлетворение. Но другая часть евреев осталась работать в кинотеатрах, придумывая все новые и новые формы показа фильмов. Наиболее видной фигурой среди них был сын немецкого иммигранта Сэмюэл Ротапфель, известный позднее под кличкой Рокси, которую он получил, когда играл в полупрофессиональный бейсбол. Ротапфель (он решил писать свою фамилию без

буквы «п») служил в военно-морском флоте, был произведен в офицеры. Потом торговал книгами, работал в баре.

Работа в баре в Форест-сити даже для бывшего сорвиголовы оказалась непростой. Это был горняцкий городок с шестью тысячами жителей, главным развлечением которых были устраиваемые в салуне раз в две недели танцы. Почти каждый раз праздник кончался дракой. Отчасти чтобы избежать опасности, Рокси решил переделать танцзал в кинотеатр. Он купил подержанный проектор, взял в долг двести пятьдесят кресел и стал ходить за семь миль в Карбондейл за копиями фильмов. «Я из кожи вон лез, чтобы только заинтересовать этих шесть тысяч жителей, — говорил Рокси. — Я сам рисовал афиши, чинил кинопроектор, выдумывал все новые и новые способы подачи фильма. Иногда даже прерывал просмотр, чтобы что-то рассказать или пояснить зрителям».

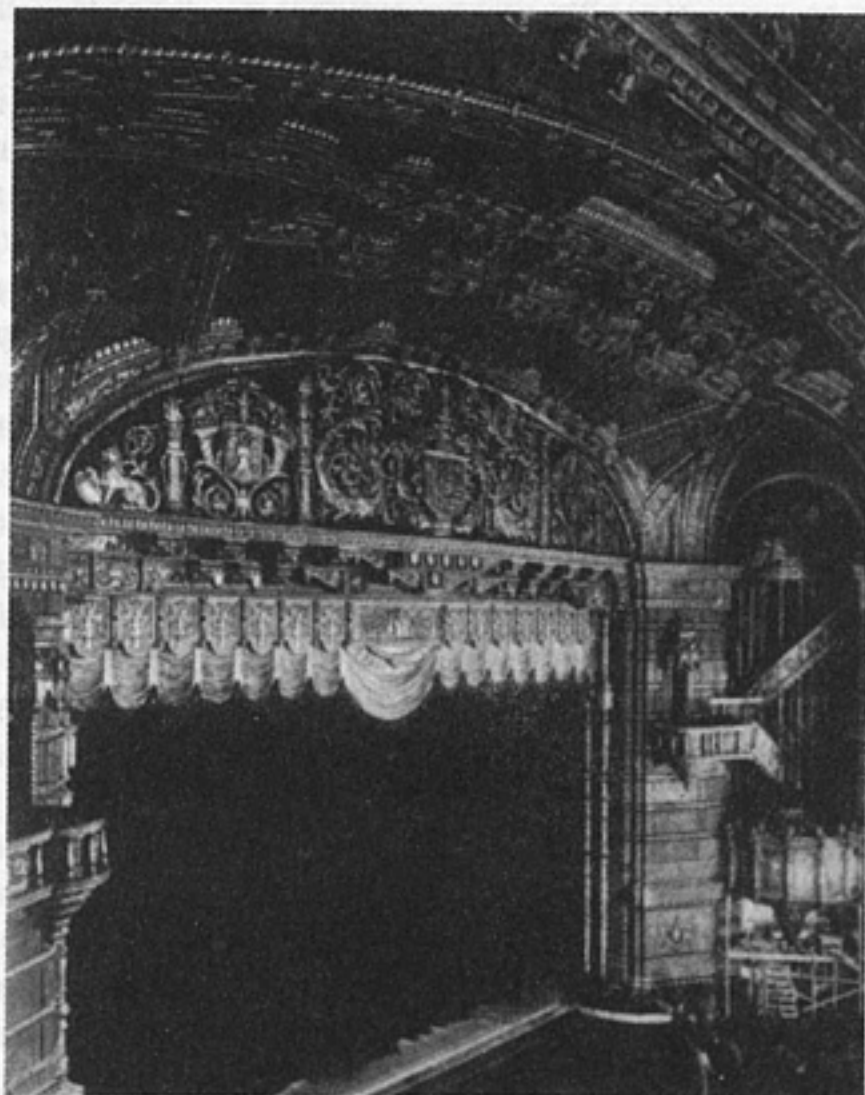
В Форест-сити Рокси понял, что для успешной демонстрации фильма нужно заставить зрителя забыть, что он заплатил всего лишь одну монетку за вход. Его нужно перенести в некую воображаемую империю. Для Рокси, как и для многих других евреев, пришедших в кино, было ясно: возможностей здесь — непочатый край, надо только, не уставая, совершенствовать эту новую индустрию. «Неважно, насколько скромнен ваш кинотеатр и где — в какой дыре — он расположен. Нужно попытаться создать в нем атмосферу утонченности и совершенства».

А это означало присутствие хорошо обученных служащих, продуманный порядок демонстрации фильмов. («Когда программа составлена с умом и подводит к некоей психологической кульминации, зритель уходит с просмотра с чувством, что хорошо отдохнул».) Качество показа предполагало музыкальный аккомпанемент, который бы усиливал эффект картины, чистые, гостеприимные залы, внимание к мелочам: от униформы служащих до прожекторов, освещавших экран, когда заканчивался фильм. «Даже лучшая картина никогда не будет пользоваться успехом в неуютном, убогом кинотеатре».

Добившись успеха в Форест-сити, Рокси переехал в Филадельфию, а оттуда — в Милуоки: в местном кинотеатре его наняли подобрать освещение для выхода Сары Бернар. Глядя, как он отрабатывает световые эффекты, великая актриса положила руки ему на плечи: «Вы изумительный художник, — сказала она. — Когда-нибудь вы еще заставите о себе говорить». Это было серьезной похвалой бывшему офицеру морской пехоты, который еще несколько лет назад торговал книжками.

С тех пор Рокси заболел идеей облагораживания кино. Вопреки совету друзей он переехал в Миннеаполис, переоборудовал крупнейший театр города в кинотеатр, нанял большой оркестр и стал требовать, чтобы в зале соблюдались те же требования, что и в опере: здесь, например, так же не разрешалось расхаживать по проходам при поднятом занавесе. Его политика нашла отклик у зрителей, и в 1913 году владельцы крупного нью-йоркского кинотеатра пригласили его работать менеджером.

Без образования, без специальной подготовки этот человек, тем не менее, стал видной фигурой в кругах прокатчиков. Рокси проповедывал принцип «подтягивания публики»: зрителю, настаивал он, нужно предлагать «не то, чего он хочет, а нечто большее, чем то, на что он рассчитывает». В Миннеаполисе Рок-



Кинотеатр «Рокси»
вскоре после открытия.
1926

Грета Гарбо, звезда
«МГМ», позирует
фотографам
вместе с Лео. 1926



си изучал вкусы аудитории и пришел к выводу, что одна из основных предпосылок успеха фильма — музыкальное сопровождение. Поэтому в Нью-Йорке он заключил контракт с известным и большим по составу оркестром и, в отличие от многих других владельцев кинотеатров, требовал, чтобы между музыкой и фильмом было строгое соответствие, в частности, чтобы у каждого значительного экранного персонажа была своя тема.

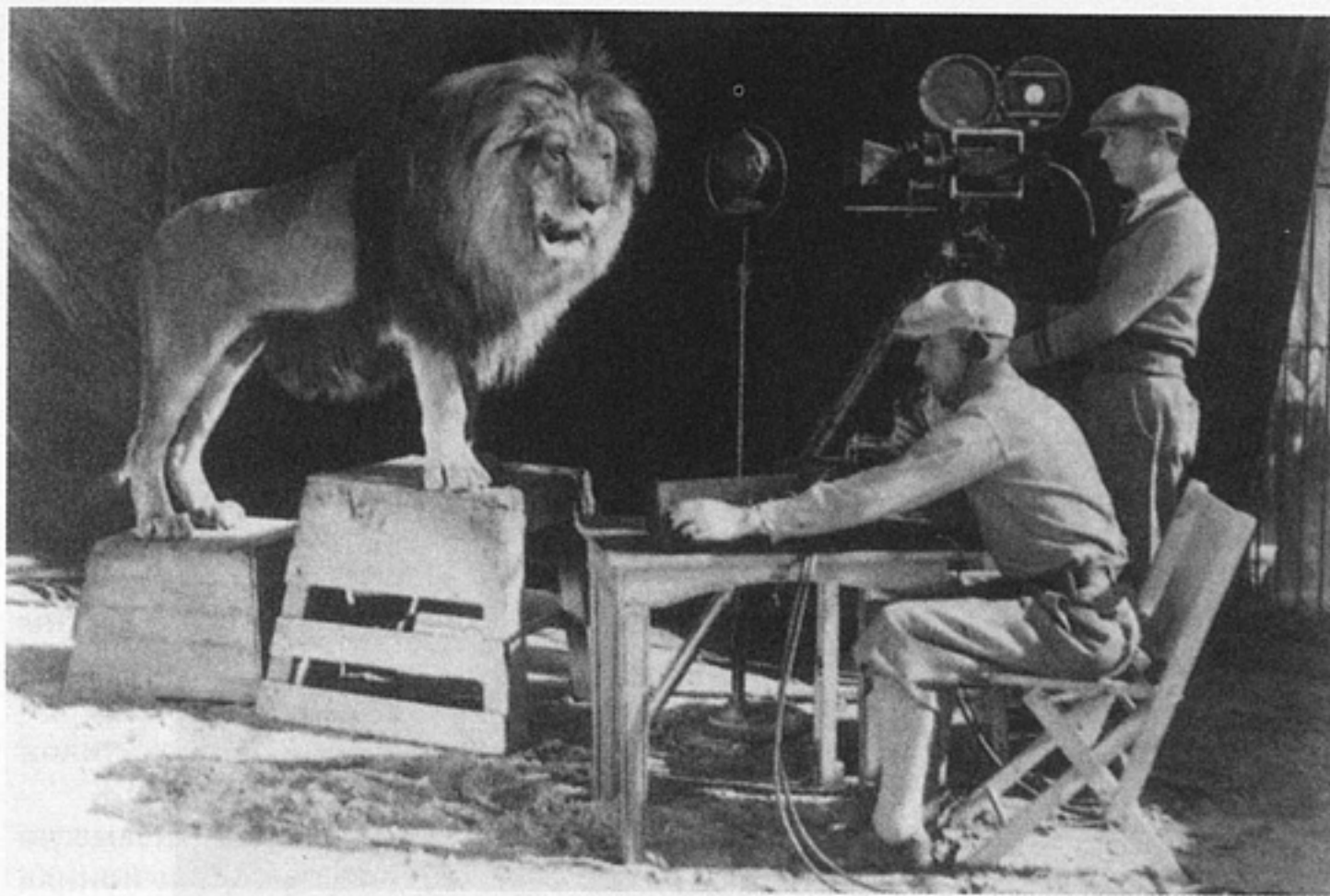
Деятельность Рокси оказалась настолько успешной, что уже через год его пригласили возглавить самый крупный в Америке кинотеатр на Бродвее — с залом на четыре тысячи мест. Оркестр он расположил на сцене рядом с действующим фонтаном, ввел исполнение музыкальных номеров перед фильмом. Программа, составленная Рокси, выглядела примерно так: несколько арий из опер, симфонические произведения в исполнении оркестра, балетные номера, демонстрация слайдов в сопровождении музыки, фрагменты из оперетт Гилберта и Салливана или Легара. И лишь затем — фильм. Позднее он говорил: «Теперь я считаю, что музыка привлекает зрителя не меньше, чем кино».

Вообще-то Рокси любил музыку даже больше, чем кино, и если Цукор пытался заменить фильмами театральные спектакли, то Рокси использовал их вместо (и вместе) симфонии и оперы. Он частенько говорил о том, что следует нести музыку в массы — точно так же, как Цукор говорил о необходимости приблизить к простым людям великий театр — с помощью кино. Кинотеатр «Капитолий», который Рокси возглавил в 1919 году, задавал тон в работе всех кинотеатров Америки. По оценкам одной из газет, к пятилетнему юбилею его посетило двадцать шесть миллионов зрителей, то есть пятая часть населения страны. В 1924–25 годах недельная прибыль зала составляла в среднем сорок шесть тысяч долларов.

С начала 20-х годов Рокси стал ведущим еженедельной радиопередачи, в которой он представлял слушателям музыкальные номера из «Капитолия». По всей стране знали слова, которыми он приветствовал аудиторию и которыми прощался с ней: «Здравствуйте все» и «Спокойной ночи. Да благословит вас Бог. Приятных сновидений».

Как бы популярен ни был Рокси, им по-прежнему владела страсть к еще более грандиозным свершениям. В один прекрасный день он похвастался, что уходит из «Капитолия», чтобы построить самый большой кинотеатр на планете. Строительство обошлось в шесть миллионов долларов, а зал проектировался на шесть тысяч зрителей. На его открытии осенью 1924 года присутствовали Чарли Чаплин, Гарольд Ллойд, Отто Кан, сенатор Роберт Вагнер. Сам президент Кулидж прислал поздравления. А назывался кинотеатр «Рокси».

Ротафель был не единственным евреем, завоевавшим себе репутацию крупного кинодельца и влиятельного кинополитика, будучи за пределами производ-



Лев по кличке Лео, эмблема «МГМ», впервые зарычал, предваряя титры фильма «Белые тени в южных морях». Рабочий момент съемок и запись звука. 1928

ства фильмов. На ниве кинопроката прославился Сид Грауман, известный в Голливуде своими проделками и шуточками. Так, например, он нанял звезду «Парамаунта» Уильяма С.Харта, чтобы тот «напал» на поезд, на котором ехал Адольф Цукор. Он уговорил Джесса Ласки выступить перед группой прокатчиков, которые на поверку оказались восковыми фигурами. Он прибыл на церемонию закладки кинотеатра-конкурента в катафалке. Когда он услышал, что режиссер Эрнст Любич, ненавидевший самолеты, вынужден совершить перелет из Лос-Анджелеса на премьеру в Сан-Франциско, он нанял двух каскадеров, чтобы те во время полета, переодевшись пилотами, пробежали по самолету и выпрыгнули с парашютом. Любич испытал такое потрясение, что путешествие закончилось для него инфарктом, правда, не слишком серьезным.

С такой же изобретательностью Грауман руководил своими кинотеатрами. Говорят, это он изобрел «живые картины» — исполнение актерами отдельных сцен из фильма перед его демонстрацией. Он первым одел билетерш в брюки. Он ввел в обиход понятие «гала-премьеры», на которую звезды приезжали в роскошных лимузинах и шествовали по ковровой дорожке в зал, освещенные лучами мощных прожекторов. И поныне жива заведенная им традиция: звезды оставляют отпечатки своих рук и ног на цементе во дворе Китайского театра. О том, как эта идея пришла ему в голову, существует несколько версий. Согласно одной из них, ее подсказала Грауману его жена Мэри Пикфорд, увидев, как ее собачка впечатывает свои лапки в только что выложенный, незасохший асфальт. По другой версии, Сид сам оступился и воскликнул, глядя на след своей ноги в цементе: «Я оставляю здесь память о всех звездах». Если кинотеатр стал храмом нового кино, а само кино — предметом поклонения, то отпечатки ног — символ культа звезд, святыня для их поклонников. Голливуд превращается в новую религию Америки.

Но время любителей роскоши прошло. Растущая стоимость кинопроизводства и размах замыслов кинопрокатчиков делали невозможным получение прибыли. Еще до краха биржи в 1929 году владельцы кинотеатров оставили поле битвы за совершенствование кинопоказа, прекратили состязаться друг с другом в изобретательности и снова начали «давать зрителю то, чего он хочет» — фильмы за двадцать пять центов без предваряющей музыкальной программы.

Торжественное открытие нового кинотеатра Рокси — «Рэдио сити мюзик холл» — обернулось катастрофой. За несколько недель до назначенного на декабрь 1932 года дня Рокси перенес серьезную операцию. Он попытался руководить подготовкой, не вставая с постели, но задача оказалась ему не по силам. Открытие откладывалось, сразу же поползли слухи о том, что Рокси утратил былое чутье и ему скоро найдут замену. В январе 1934 года ему пришлось уйти



Логотип «МГМ»
образца 1938 года

в отставку. Некоторое время он работал управляющим кинотеатра «Мастбаум», принадлежавшего «Уорнер бразерс». Но за десять недель кинотеатр понес двести пятьдесят тысяч долларов убытка, и компания приняла решение временно его закрыть. К этому моменту Рокси был уже человеком сломленным, побежденным — усталостью, борьбой, болезнью, против которой медики были бессильны. Через два года в возрасте пятидесяти трех лет он умер от грудной жабы.

Майер приехал в Голливуд далеко не первым. Кинокомпании начали перебираться в Калифорнию еще в 1907 году, когда Уильям Зелиг снял фильм в Санта-Монике. Два года спустя он выстроил студию в Лос-Анджелесе. Его примеру последовали другие. В сам Голливуд кинематограф вторгся в 1910 году, когда Дэвид Хорсли, президент «Нестор филм кампани», проезжая мимо, решил арендовать участок земли в Голливуде и попробовать превратить его в съемочную площадку. Так возникла первая голливудская студия.

Когда в 1918 году Майер двинулся на Запад, в Лос-Анджелесе было уже более семидесяти производственных компаний, там делалось 80 процентов мирового кино. В первую очередь продюсеров здесь привлекала погода. На юге Калифорнии в разгар зимы можно было снимать на улице, а учитывая нехватку угля во время войны, это было огромное преимущество. Кто-то перебирался на Запад, чтобы укрыться от вездесущего треста Эдисона. Многие приезжали, потому что здесь было много дешевой земли.

Евреев же туда влекло еще и то, что высшего света как такового там еще не существовало. Можно сказать, что Калифорния была социальным эквивалентом самого кинематографа. Его моделью. Там не было настоящей аристократии, почти ничто не мешало евреям подниматься по социальной лестнице. Как и все в Голливуде, Майер эстетизировал свою жизнь, только в гораздо более впечатляющих масштабах. Его мир почти полностью определялся внешностью, ведь в глазах Майера она не только отражала внутреннее содержание, но и творила его. Бессмысленно быть благочестивым, если этого никто не видит. Главным вопросом в семействе Майера был: «А как это будет выглядеть?» Модный красный лак для ногтей дочерям использовать запрещалось. Нужно было согласовывать с отцом даже цвет губной помады и высоту каблуков. Цель — добиться, чтобы окружающие сразу заметили, какой это достойный человек — представитель клана Майера. Глава его мечтал об аристократической семье XIX века, в которой отец обладал абсолютной властью, мать с почтением помогала ему, а дочери были скромными, целомудренными и послушными. Он от-

водил дочерей на кухню и там учил, как следует отрезать и готовить кусочек мяса. Каждое утро он брал их с собой на конную прогулку, со временем начал учить играть в гольф, потому что этим видом спорта они когда-нибудь смогут заниматься вместе со своими мужьями. О высшем образовании речи быть не могло, потому что оно считалось ненужным и даже потенциально опасным. Дочерям Луис говорил так: «Вы должны быть умны, но не показывать этого». Даже в двадцать лет их почти никогда не выпускали из дому без сопровождающего. Иногда эту роль выполняла актриса Кармел Майерс, внушавшая к себе доверие тем, что ее отец был раввином. Требовалось строгое соблюдение «комендантского часа» — в наказание дочери могли лишиться крайслеровского лимузина, которым Майер разрешал им пользоваться.

В обществе нельзя было водить компанию с киношниками, потому что их нравственность и манеры не выдерживали критики. Скорее привечались влиятельные и важные персоны. К середине 20-х годов Майер ухитрился перезнакомиться с огромным числом политиков, бизнесменов, религиозных деятелей. Среди них был и Уильям Рэндолф Херст, голливудский газетный магнат. «Херст обо всем советовался с моим отцом, — писала Айрин Майер. — Они говорили о политике, финансах, обсуждали даже дела корпорации Херста».

Жизнь самого Майера, его семья были лучшим творением «мастера». Его стремление производить впечатление нашло совершенное воплощение в созданной им студии. Сначала Майер выпускал недорогие фильмы, в которых достоинство скромной, но благородной девушки, устоявшей против соблазнов и грубой силы, вознаграждалось хэппи эндом. В начале 20-х годов Майер уступал Цукору или Леммле: он все еще не считался в киносекторе значительной фигурой, но у него были нужные связи, он пользовался хорошей репутацией, поскольку выдавал качественные фильмы, воспевавшие строгую мораль, — в то время, как многие продюсеры просто делали деньги. Вскоре после того, как Майер перебрался в Калифорнию, он писал одному режиссеру: «Я намерен твердо придерживаться своей стратегии: крупная звезда, крупный режиссер, крупная пьеса, крупные актеры. Вам предоставляется право добиваться всего этого, невзирая на расходы. Не жалеете ничего — ни денег, ни времени, ни усилий. Мне нужны только результаты. Просто присылайте счета, и я буду их оплачивать».

В первые ряды продюсеров он, однако, выдвинулся не из-за того, что был уважаемым человеком. На сей раз его добрым ангелом оказался Маркус Лоев. К концу 20-х годов Лоев, чья штаб-квартира по-прежнему располагалась в Нью-Йорке, пришел к выводу, что для победы в конкурентной борьбе с «Фокс», «Парамаунт» и «Ферст нэшнл» он должен обеспечить сеть своих кинотеатров хорошими фильмами. В 1919 году он приобрел «Метро», где когда-то работал Майер, но ни фильмы, которые выпускала студия, ни методы руководства его не удовлетворяли. Он уже подумывал о том, чтобы продать «Метро», когда Ли Шуберт, владевший частью акций «Голдвин пикчерз», предложил Лоеву приобрести эту компанию и объединиться с «Метро». Заниматься вопросом покупки было поручено адвокату Дж. Роберту Рубину.

Сам ли Рубин принял такое решение, или Майер его попросил, но так или иначе во время поездки в Калифорнию Рубин привел Лоева на студию к Майеру. На Лоева студия произвела впечатление, да и как могло быть иначе, ведь Майер умел показать «товар», умел подать его с энтузиазмом и напором. В конце концов Лоев и Майер пришли к соглашению, по которому Лоев приобретал студию Майера, а Майер получал еженедельное жалованье в размере тысячи пятисот долларов, плюс 20 процентов прибыли с каждого выпущенного фильма и право размещать титр «Луис Б. Майер представляет» до или после фильма. Майер, со своей стороны, брал обязательство производить по пятнадцать картин ежегодно. Контракт был подписан 10 апреля 1924 года.

Став соратником Лоева, владельца одной из крупнейших сетей кинотеатров в стране, Майер сразу же получил значительный вес в индустрии. Даже его самого поразило такое везение. Для Майера, который всю жизнь стремился править все большим и большим семейством, «МГМ» превратилась в новый клан, и именно так — как своей семьей — он и управлял студией. «На Рождество и в День благодарения он произносил речи перед всеми сотрудниками студии, —

вспоминает один из работников «МГМ». — Он говорил буквально так: «Контракт вам здесь не нужен. Пока я здесь, вы — часть большой семьи. Все мы — семья «МГМ». Каждое воскресенье на пляже в Санта-Монике он устраивал встречу для сотрудников студии. «Появляться там было совершенно необходимо. Если ты не приходил, он обижался», — вспоминает один из служащих. Для Майера подобное требование было равносильно тому, чтобы сотни «детей» выполнили желание «отца». Майеру это очень нравилось. Он и не предполагал, что очень скоро «Некто» попытается лишить его всего этого.

Все знали, что Маркус Лоев слаб здоровьем, что он страдает хронической болезнью сердца, так что никто особенно не удивился, когда лето 1927 года он провел на курорте в Саратоге. 3 сентября он вдруг пожаловался на усталость. Его перевезли в Пемброук, где он даже принимал посетителей, среди них — Адольфа Цукора. Никто не думал, что положение его критическое. Однако через день он умер.

Лоев, которому было лишь пятьдесят семь лет, скончался первым из голливудских магнатов. На его похоронах собрались все видные деятели киноиндустрии. Там были Уильям Рэндолф Херст, Ли Шуберт, Адольф Цукор, Карл Леммле, Уильям Фокс, Гриффит, Дж. Роберт Рубин, Майер.

На авансцену выступили новые «строители империи». И ими вновь оказались иммигранты из Восточной Европы. Вдова Лоева передала все дела Нику Шенку.

Ник и его старший брат Джо еще детьми эмигрировали из России. Со временем они приобрели аптеку, затем парк развлечений, на чем и сколотили себе состояние. Там-то они и познакомились с Лоевым. Он нанял Джо и Ника: впоследствии Ник стал президентом компании, а Джо — продюсером.

Из двух братьев все больше любили Джо. Его считали добрым, щедрым человеком, который никогда не откажет в помощи другу. Ник же ничего не предпринимал, чтобы производить приятное впечатление. Подобно Цукору, он любил власть и любил ее демонстрировать.

После смерти Лоева конкуренты начали строить планы насчет приобретения его компании. Шенк, чтобы обратить их заинтересованность себе на пользу, сам предложил вести переговоры. Он беседовал с Цукором и «Уорнер бразерс», но наибольший интерес проявил Уильям Фокс. Биограф Фокса Эптон Синклер писал, что Фокс намеревался подчинить своему контролю все кинотеатры Америки, а возможно, и все кинопроизводство. Подобно Цукору, он был ненасытен. Шенку он предложил выкупить «МГМ» и слить со своей компанией за пятьдесят миллионов долларов. Шенк же получал комиссионные — десять миллионов долларов. От такого предложения Шенк отказаться не мог. После шести месяцев переговоров продажа компании состоялась 24 февраля 1929 года. Фокс получил в свое распоряжение крупнейшую студию в мире.

По крайней мере — на бумаге. Дело в том, что купля-продажа состоялась в период смены власти — Кулиджа на посту президента сменил Гувер. Слияние таких значительных компаний, как «Фокс филм корпорейшн» и «Лоев инкорпорейтид» не могло не привлечь внимания антитрестового отдела министерства юстиции. Фокс попытался решить вопрос визитом к помощнику генерального прокурора Уильяму Доновану, который пообещал поддержку. А поскольку он был наиболее вероятным кандидатом на пост нового генерального прокурора, то слияние компаний представлялось делом решенным.

Чего Фокс не учел, так это возможностей Луиса Б.Майера, который теперь возглавлял «МГМ». Во время переговоров Шенк с ним не проконсультировался. Незадолго до подписания контракта Майер встретился с Фоксом и выразил недовольство по поводу того, что его мнение не было учтено. Фокс защищал Шенка, своего союзника, и выразил надежду, что Майер останется в руководстве студии. Майер этим не удовлетворился и обратился к своим друзьям из администрации Гувера.

Человек, столь сильно заботившийся об эстетической стороне жизни, рано или поздно должен был неизбежно прийти в республиканскую партию, к которой примыкали все крупные уважаемые бизнесмены. Майер увлекся политикой так же как и кино, может быть, потому, что здесь требовались те же навыки —

умение строить драматическую интригу и мастерство риторических преувеличений. Республиканцам тоже нужен был такой верный соратник, щедрый инвестор и энергичный работник, и вскоре Майер стал влиятельной фигурой в политической жизни Калифорнии.

После прихода к власти Гувера новый генеральный прокурор в июне сообщил Фоксу, что нет никаких документов, подтверждающих, что министерство юстиции одобрило слияние компаний. Фокс был потрясен и решил лично обратиться к Гуверу, в предвыборной кампании которого активно участвовал. Гувер вежливо выслушал его, пообещал разобраться и попрощался. Шли недели, но ничего не происходило. Как выяснилось, Майер выступал в департаменте юстиции против слияния. Фокс вновь встретился с ним, сделал вид, что разделяет его негодование по поводу измены Шенка и пообещал два миллиона долларов и пересмотр контракта. Майер согласился и дал понять помощнику генерального прокурора, что он больше не возражает против слияния, а даже напротив, одобряет его.

Тем временем Шенк тоже начал нервничать. Чтобы успокоить союзника, Фокс пригласил его на матч в гольф, но ему снова не повезло. По дороге шофер Фокса врезался в другую машину и потерял управление. Водитель погиб, Фокс и второй пассажир получили тяжелые ранения. Фокс потерял много крови, на выздоровление ушло три месяца. Это решило судьбу контракта. Кредиторы настаивали на том, чтобы он продал приобретенные акции, либо расплатился с ними. Фокс решил расплатиться, за один день истратил четыре миллиона собственных денег, но его мечте не суждено было осуществиться. Компания осталась в руках Ника Шенка. Фокс был разорен.

Майера все эти события не столько насторожили, сколько возмутили. Он чувствовал себя преданным. Лоев как работодатель верил в него, ценил его вклад. А Шенк попытался продать компанию под самым его носом — Майер никогда ему этого не простит и никогда больше не будет ему доверять. Шенк, выражаясь словами Майера, проявил нелояльность по отношению к «семье».

Майер, подобно Цукору, мучился бессонницей и страдал от нервной сыпи. Он вел почти спартанский образ жизни, объясняя семье, что хочет таким способом защититься от непредсказуемого будущего. Собственный дом он выстроил лишь в 1925 году, то есть через семь лет после переезда в Калифорнию, да и то выбрал сравнительно отдаленный район Санта-Моники, чтобы летом не нужно было перебираться поближе к океану и обзаводиться загородным домом.

Большим достижением Майера можно считать то, что свое умение выживать он смог приспособить к особенностям американского общества. К началу 30-х годов «МГМ» явно потеснила «Парамаунт» Цукора как самая совершенная студия, и в этом была немалая заслуга Майера. В 20-е годы Цукор искал способы примирения между традиционной провинциальной Америкой и новой Америкой иммигрантов и больших городов, между высшим и средним классом, с одной стороны, и рабочими — с другой. Майер же в 30-е стремился к надежности — на случай изменения ситуации. И добивался этого, конструируя общенациональную фантазию из кирпичиков собственных догматов: вера в нравственность, семью, неизменность и стабильность, в традиции, в собственно Америку.

Коренные американцы, англосаксы могли не только разделить эту фантазию с Майером, но и назвать ее своей. Однако вряд ли кто-то из них смог бы ее сотворить. Для этого нужно было испытывать неодолимую, до болезненности, потребность в надежности и безопасности — ту, что испытывал Майер и другие голливудские евреи. Нужно было испытывать то же стремление слиться с остальными, стать истинным американцем, тот же жуткий страх остаться за бортом. Только тогда можно было сотворить свою собственную надежную и безопасную Америку, а потом стать ее сколком, ее символом. Слиться с ней настолько, чтобы заново родиться четвертого июля — как Луис Б. Майер.

Продолжение следует

Перевод с английского М. Теракопян

Только о кино

Глава 8

Когда сегодня многие вспоминают о том, как было хорошо раньше (государство все оплачивало), забывают, что каждая идеологическая неудача отзывалась не только на создателях фильма, на их самочувствии, на их судьбах, но и на экономическом состоянии «виновной» студии. Потому что система финансирования в нашем кино была такова: государство не давало напрямую деньги на фильм, как дает сейчас. Студии получали под новые фильмы банковские кредиты. А вот когда дело доходило до приемки фильма, государство гасило кредит. И если фильм не был принят, то не получали зарплату сотни людей. Ведь не случайно Алексей Герман во многих интервью признавался, что испытывал в связи с запретом его картин какую-то неловкость перед сотрудниками, перед всем «Ленфильмом».

В конце 60-х годов наступила пора «закрываний» в кино. Раньше, критикуя тот или иной фильм, ограничивая его прокат и показ, партийная администрация считала необходимым хотя бы апеллировать к общественности. Например, Баскаков, критикуя на одном из партийных собраний Госкино картину «Женя, Женечка и «катюша» (мне, кстати, попало за подробный разворот в «Советском фильме», посвященный этой картине), говорил: «Фронтовики возмущены. Ветераны не могут принять такое изображение войны». По поводу «Скверного анекдота» в Союзе собрали крупнейших филологов, ученых, и многие из них были искренними противниками картины, чего и не скрывали. В пору застоя подобные «собеседования» кончились. «Привлечение общественности» осталось традицией власти, но «общественность» представляли ведомства, в сферу которых «вторгался» кинематограф. Новаторство выжималось, изгонялось. Новаторство во всем — в форме, в мысли, в подходе.

К сожалению, стало происходить самое неприятное. Начали портиться нравы кинематографа. Уже невозможен был пленум Союза, который бурно праздновал победу в борьбе за фильм Калика «Человек идет за солнцем». Государство здесь, по-моему, очень удачно применило тактику «разделяй и властвуй» с помощью кнута и пряника. А кнутом и пряником одновременно были так называемые категории оценки фильма от высшей до четвертой. И каждая категория — судьба студии, радостная или трудная. Поэтому борьба за категории в те годы стала чуть ли не решающей для существования и самочувствия многих кинематографистов.

Я знал одного странного человека, работавшего в комитете со времен И.Г.Большакова, он отвечал за так называемые министерские просмотры. Как правило, он приходил на работу в середине дня и оставался на месте до глубокого вечера, пока не затихал комитет, пока не отключалась аппаратура в проекционных залах. А тогда вечерние просмотры были весьма распространены: то председатель Госкино хочет наедине с самим собой просмотреть картину, то собирают членов коллегии на предмет присуждения категории. Так вот, мне режиссеры рассказывали, что у того человека за три рубля любой режиссер мог выяснить, каким образом шло обсуждение его фильма, кто голосовал за какую категорию, кто поддерживал, кто одобрял, а кто нет.

И все-таки, стыдно в этом признаться: иллюзия, что все еще будет неплохо, не покидала такие легкомысленные головы, как моя. Да, наверное, и не только такие, как моя, а получше и посерьезнее. Помню, как умнейший, талантливейший Юра Ханютин при мне утешал Рязанова, картина которого «Человек ниоткуда» была подвергнута разгромной критике. (Критика критикой, но в то время фильм еще можно было посмотреть: «Человек ниоткуда» благополучно путешествовал по всем так называемым народным фестивалям, которые проводило Бюро пропаганды, и собирал действительно массовую аудиторию.) Юра сказал: «Элик, а раньше ты в лучшем случае оказался бы где-нибудь на кишиневской студии».

Действительно, при Сталине была такая форма наказания — ссылка куда-то в провинцию. И вот это «а раньше и теперь» еще жило в сознании. И казалось, что все наладится с «Андреем Рублевым», что разберутся даже с аскольдовским «Комиссаром». Все-таки не иссякал источник, питавший уверенность интеллигенции, что власти можно что-то объяснить.

И как бы в назидание судьба в 1968 году сделала меня если не участником, то непосредственным свидетелем такого события, после которого, конечно, иллюзии могли остаться только лишь в голове идиота. Что-то в июне меня пригласили в Союз и объявили, что я включен в делегацию, отправляющуюся в Чехословакию. Поездка предстояла интересная, по целому ряду городов.

Правда, тут же «просверкнула» такая деталь — оказывается, меня включили в состав делегации вместо Семёна Израилевича Фрейлиха. Ну, в голову не могло прийти, что у него был какой-то личный штраф перед властями. Только потом я сообразил, что Фрейлих, блистательный киновед, драматург, наш вгиковский преподаватель, в то время находившийся на пике своей творческой и общественной деятельности, возглавлявший разного рода секции в Союзе, сектор кино в институте искусствознания, был слишком заметной фигурой для такой поездки. У него наверняка были друзья, какие-то связи, возникли бы неизбежные контакты, а в ту пору чем меньше контактов с чешской интеллигенцией, тем, по мнению начальства, было лучше. С этой точки зрения, я действительно был кандидатом почти идеальным. Какие у меня были связи с чешским кино? Зрительские, с детских лет, с фильма «Штрафная площадка». Контакты? Ну, когда я начал работать на Московском или на Ташкентском международном фестивалях — общался с гостями. Например, с Иржи Пуршем, с которым мы вместе на три-четыре дня по окончании Московского фестиваля летали в Ташкент. По чехословацким делегациям знал Иржи Питермана и Милоша Фиалу — общественных функционеров, работавших тогда в Союзе кинематографистов ЧССР. Вот и все мои «связи».

Так что я не особо терзался моральными проблемами, к тому же о том, что я еду вместо Фрейлиха, узнал чуть ли не от него самого. Выпили мы с ним по чашке кофе, по рюмке коньяку в буфете Дома кино и, как говорится, в дорогу.

Нас было четверо: Илья Вениаминович Вайсфельд, профессор ВГИКа, Элмар Риекстинь, оргсекретарь Союза кинематографистов Латвии, Латиф Файзиев, один из ведущих режиссеров узбекского кино, и ваш покорный слуга.

В Чехословакии проводился семинар кино клубов, посвященный советскому кино. Это была главная цель нашей поездки. Мы должны были выступать с рефератами, с сообщениями о новостях советского кино, проехать по стране с просветительской миссией.

А это было время, когда чехословацкий узел затягивался. Естественно, хотелось верить, что он будет распутан, хотя тревожные симптомы были: и неуступчивость с той стороны, и агрессия со стороны нашего руководства. Можно было даже по мельчайшим деталям сообразить, что Пражская весна аукнется и у нас. Например, был такой мерзейший человек из отдела культуры ЦК Петр Лебедев, в то время переброшенный в «Совэкспортфильм» начальником отдела социалистических стран. О его подвигах при поездках на закупку фильмов рассказывали со смехом и с брезгливостью. Вечно пьяный, все путающий, он смешил, например, поляков, на переговорах почему-то обращаясь к теме Пушкина и утверждая, что



А.Медведев
в конце 60-х

Пушкину в нашем кино не повезло, поскольку нет мало-мальски удачной экранизации «Демона». Выступая на каком-то собрании или совещании в «Совэкспортфильме», он вдруг разразился тирадой: «Да что мы там все говорим о чешских фильмах? Нам надо нашего «Андрея Рублева» посмотреть, и станет понятно, откуда вся эта чешская волна».

Вылет наш из Москвы был назначен на утро 15 августа 1968 года. Двухдневное пребывание в Праге действительно было обставлено бесконтактно. Не припомню даже традиционного вызова в посольство. Мы не встречались также ни с кем из руководства чехословацкой кинематографии.

Нами занималась молодая женщина, функционер Союза кинематографистов. Мы были любезно приняты, хорошо обустроены и предоставлены самим себе. Нас сводили только в театр на Забрадли. По собственной инициативе, конечно, мы посетили трактир «У Калиха», выпили там пива. Гуляли по Праге. Город просто ослепил. Когда я много позже посещал Чехословакию и была возможность более обстоятельно осмотреть город, оказалось, что главное я запомнил с той первой поездки. Мы были в Гратчанах, резиденции Президента Чехословакии, осматривали замок и гуляли, гуляли, гуляли. Из чешских кинематографистов нас принял накоротке профессор Линдхарт, знакомый Ильи Вениаминовича Вайсфельда. Вечером мы сидели с ним в кафе. Это была по сути первая и единственная обстоятельная беседа с чехом, лояльным и осторожным. Мы тоже не напирали на него с вопросами.

В первом же киоске я увидел журнал «Дикобраз», на обложке которого была изображена деревянная будка — тир, напоминающий скорее деревенскую уборную. У стойки стоял эдакий бульбообразный мужик в косоворотке. Косоворотка была расписана названиями центральных партийных органов всех стран из социалистического лагеря. Мужик держал в руках винтовку, а мишенями, по которым он стрелял, были «Демократия», «Свобода», «Чехословакия». В каком-то другом журнале, брошенном кем-то в вестибюле гостиницы, — фотография с заголовком «Не политическая ли это провокация?»: Дом советской книги, а перед ним — просто куча бытового мусора. Случались у нас и короткие разговоры с пражанами, с теми, кто волей-неволей обслуживал нас в этой поездке. Запомнилась их главная интонация: упаси Боже, ни одного выпада, ни одного жеста недружелюбия. Но разговаривали с нами, как с больными, мол, смотрите, вот и у вас скоро все будет хорошо.

Поздним вечером второго дня наша провожатая посадила нас в поезд, и мы отправились к месту проведения семинара — в словацкую Жилину, крохотный городок в Малых Карпатах, обойти который можно было за тридцать минут. На



Свидетельство дружбы
с Народной Польшей.
Премьера фильма
С.Колосова «Помни
имя свое»

вокзале нас встретил Паша Яньшин, старый мой знакомый по Госкино, который работал тогда секретарем консульства в Братиславе. С ним был представитель ССОДа Игорь Черкасов, в дальнейшем один из заместителей Николая Губенко в последнем составе советского Министерства культуры.

Нас поселили в единственной, по-моему, гостинице у вокзала. Выяснилось при этом, что обычно преподаватели семинара, каковыми мы могли себя считать, жили вместе с участниками. Здесь нас почему-то разделили — тоже знак. Удивил и жест Паши Яньшина. Он, войдя ко мне в номер, прежде всего снял телефонную трубку и сунул ее под подушку. Он предупредил, что надо быть очень осторожным: обстановка тревожная, чехи все против нас, непонятно, чем дело кончится.

Правда, в этот же вечер, когда мы ужинали в ресторанчике гостиницы, к нам подсел словак. Стал угощать нас водкой, пить за наше здоровье и объяснять, что Словакия — это, мол, не Чехия.

На следующий день мы были уже на семинаре, он проходил в каком-то подобии местного Дома культуры. И там все началось с события, которое мне очень запомнилось в череде других, более головокружительных. Меня попросили передать Сергею Параджанову принадлежащую ему награду. Оказывается, в том же 1968 году на Фестивале трудящихся Чехословакии его «Цвет граната» получил Первый приз. Это было ново. Советские фильмы всегда получали какие-то награды на фестивалях в Чехии и Словакии. Правда, у них, особенно в 50-е годы, были какие-то странные названия: Приз труда, Приз мира. И их получали совершенно определенные наши картины. А тут приз, да еще Фестиваля трудящихся, Сергею Параджанову. Это была изящнейшая серебряная с позолотой брошь в виде ветки граната, украшенная камнями граната. Как было тогда принято, я передал этот приз в Госкино, где он, конечно, растворился в небытии. А жалко, надо было его попридержать, может быть, когда-нибудь я и вручил бы его Сергею.

Жилина — горный городок, город-курорт, август там — замечательное время. Слушателями семинара были люди, купившие специальные путевки и совмещавшие приятное с полезным — отдых с получением сведений о советском кино. Впрочем, не только о советском. Лекции начинались в 8 — 8.30 утра, сопровождались просмотрами наших фильмов, а вечером показывали ретроспективу «Американский музыкальный фильм». Судите сами, что являлось главным манком для участников этого семинара. Организация, во всяком случае, остроумная. На второй день нашего бытия в Жилине был устроен вечер братания советских коллег со слушателями семинара. Нас провели куда-то в отдельный кабинет, накормили ужином, а потом выпустили в зал, где уже шли танцы, где рекой лилось сухое словацкое вино. Риекстинь и Вайсфельд ушли пораньше — Элмар был нездоров и хотел отдохнуть, а Илье Вениаминовичу утром надо было выступать с лекцией. Мы с Латифом остались. Все разговоры были очень дружелюбные: мол, видите, как у нас, вот что такое демократия, вот что такое Дубчек. Часа в два ночи мы с Латифом пошли в гостиницу. Несмотря на позднее время, жизнь вокруг продолжалась, на улице было много людей. И вдруг — такие вещи не забываешь — из одного дома выскочила женщина. Аккуратно одетая, в белом передничке, она выглядела как добропорядочная домашняя хозяйка, которая готовится встретить гостей, детей или мужа с работы. Не зная, кто мы, она обратилась к нам: «Русы, немцы, а поляцы порушили границу...» Первой моей мыслью было: началась третья мировая война. Значит, с одной стороны идем мы, с другой стороны идет Западная Германия. Спрашиваю: «Какие немцы?» Оказавшийся рядом молодой человек, который, видно, понимал по-русски, ответил: «Да ваши, ваши немцы». Мы помчались в гостиницу, разбудили Илью Вениаминовича, появился Игорь Черкасов, я не помню, был ли тогда Паша.

Кстати, накануне вечером Игорь и Паша обменивались политическими новостями, строили какие-то прогнозы и почему-то очень ругали Гусака, именно Гусака, мол, это словацкий националист, очень ненадежный человек.

Что же произошло? Мы включили приемник в номере Ильи Вениаминовича, и с первых же секунд из него зазвучало слово «оккупация». Я не знал тогда, что чешское радио находится в самом сердце Праги, в Гратчанах. Потом это обстоятельство отозвалось символично.

В основном шла информация, что советские войска и войска других стран социалистического лагеря без ведома правительства Чехословакии, против его воли оккупировали страну. Выступали министры. Буквально вторым или третьим выступил тогдашний председатель Комитета чехословацкой кинематографии Полидняк, услышал я и своего знакомого Иржи Пеликана, который в 50-е годы воз-

главлял Международный союз студентов, а при Дубчеке ведал телевидением. Все осуждали оккупацию, выражали свой протест. Было объявлено тут же, что сегодня, вот сейчас, в эти часы состоится внеочередной съезд или пленум ЦК КПЧ.

Кстати, эта деталь подсказала, что, конечно, чехи и словаки готовились к сопротивлению. Взбунтовалась не отдельная группа диссидентов — из-под советского контроля выходила правящая партия, из-под контроля выходило государство. В Чехословакии понимали, что придется столкнуться с мерами жесткими, и поэтому, наверное, многое было подготовлено заранее.

Естественно, место проведения съезда не сообщалось, но все его участники о нем знали. Стали передавать обращения чешских и словацких обкомов, тоже резкие по тону. Единственной умиротворяющей каплей (ах, как хотелось все-таки умиротворения, как хотелось поверить, что все обойдется) показалось обращение Среднечешского обкома КПЧ: «В страну вошли союзные войска, просим соблюдать спокойствие». Но преобладали призывы жесткие, как этот, из Готвальдова: «Не выходите на улицу, пусть, когда оккупанты войдут в город, они застанут его мертвым».

В три часа ночи дикторы из Праги объявили, что передачи прекращаются. Мы сидели в тишине, переваривали услышанное. Конечно, были растеряны. И вдруг услышали гул. Выскочив на балкон, увидели, как низко, со всеми зажженными бортовыми огнями, волна за волной, со стороны Советского Союза на Прагу летят военные транспортные самолеты. Это был тот самый знаменитый десант на аэродром Рузина. Вот тогда мы почувствовали: началось. До этого мысли — где оккупация? где нарушили? — а тут вот они, летят над нами. Как быть, что делать? Кто-то горько пошутил: «Ну, ребята, ведь в конце концов придут наши, что-нибудь сделают с нами».

Среди нас был наш давний друг Паша Транчик, словак из Братиславы. Он учился во ВГИКе, был одним из студентов Ильи Вениаминовича Вайсфельда, очень дружил с нашим драматургом Женей Митько, приезжал как журналист, потом как сотрудник телевидения на несколько Московских кинофестивалей. Естественно, участвовал он и в этом семинаре. Он был с нами в ночь вторжения, что очень важно, кстати. Был расстроен, подавлен, говорил об утраченных надеждах, о коварстве СССР. Я успокаивал: «Паша, ну, смотри, в конце концов, ведь еще три дня назад приехала из Москвы кинематографическая делегация, значит, никто специально не рассчитывал посылать своих вот в эту кашу». Вообще он в те дни был резок на язык (другое дело, как он себя вел), злился: «Ты не понимаешь, ты дурак. Всегда бывает так, до последнего момента делают вид, будто бы ничего не происходит, посылают разные делегации, проводят разные мероприятия. Подумай, что вы четверо значите для этой машины».

Вот так «весело» проходила ночь, в четыре утра опять заработало радио, и стало ясно — Прага захвачена нашими войсками, танки на Гратчанах, сообщения дикторов сменяет патетическая музыка.

А потом прозвучало странное: «Не верьте радиостанции «Влтава» — это радиостанция союзных войск». Действительно, начала работать некая радиостанция, якобы чешская, которая успокаивала, которая объясняла, что речь идет о подавлении контрреволюционного заговора, но, мол, Чехословакии ничего не грозит. Но чехи и словаки быстро раскусили этот номер. Я помню и последнее сообщение: русские солдаты уже входят в здание радио, до свидания, друзья, помните нас, не верьте другим голосам.

С этого момента началась своеобразная и, в общем-то, жуткая игра. Затихли Гратчаны, но в эфире появилась новая радиостанция. Ее вскоре накрыли наши службы пеленга. С полуслова начала работать следующая. И так почти бесконечно. Мы опять вышли на балкон. По улице прошла какая-то хилая — буквально человек пятнадцать — демонстрация с национальным флагом. Более внушительно выглядело другое. Карпаты — горы невысокие (у меня осталось впечатление, будто я смотрел с территории Лужников на Ленинские горы), и мы увидели — чуть ли не на всех склонах и вершинах — очертания танков и силуэты солдат. Потом мы узнали, что это были польские войска.

Прибежал уходивший куда-то Транчик, неугомонный Паша, ругая нас, ругая Советский Союз, сказал, что есть две машины — два места на Прагу и два на Братиславу. У Вайсфельда и Файзиева на 21 августа были билеты на Москву, они почему-то должны были улететь раньше нас с Элмаром. Поэтому мы рассудили, что им сам Бог велел ехать в Прагу, чтобы вылететь в Москву, а мы с Элмаром движемся в Братиславу, ну а дальше, как получится. Другого выхода не было.

И вот мы рано утром выехали. Опять под звуки радио. Паша переводит. Иногда попадала внутрь нашей колонны машина радиоперехвата, сопровождаемая одним-двумя БТР-ми. В селах, тому я свидетель, стояли у каждого двора женщины, дети и приветствовали наших солдат цветами. Что это — неведение, жест сокрытия страха... Но, правда, когда мы начали проезжать городки, уже там мелом на асфальте было написано: «Русские свиньи». Зачастил лозунг на стенах домов, на заборах: «Дубчек, Черник, Свобода — то е иста свобода».

Итак, мы прибыли в Братиславу. Первое, что мы увидели там, — плакат «Кто предал Чехословакию». (Ведь советское руководство аргументировало ввод войск тем, что нас попросила чешская компартия, ее представители.) Так вот, на плакате были фамилии государственных деятелей, накликавших оккупацию на Чехословакию. Причем верхние фамилии были напечатаны жирными и очень разборчивыми буквами, а постепенно шрифт будто размывался, становился нечетким. То есть внизу были фамилии деятелей, в предательстве которых не было полной уверенности. Такая вот деталь.

В Братиславе мы провели два дня в нашем консульстве. Образовалась толпа растерянных, неустроенных людей — командировочные, туристы. Многих из них отыскиали в отелях, на улицах без вещей, без билетов, без денег. Наконец всех усадили в охраняемые «Уралы» и ночью вывезли в Венгрию.

1968-й — год моего тридцатилетия. В этом возрасте предполагаются зрелость, умение и мужество анализировать. Так вот, спустя еще тридцать лет, задаю себе вопрос: насколько я осознавал то, что потом для нашего общества нашло определение как период застоя, уловил ли я наступление этого периода, правильно ли оценил его приметы?

Назвать себя просто обывателем, сослаться на то, что я ничего не понимал, это не просто нехорошо. Нельзя было не понимать, нельзя было не видеть. Но восприятие всего того, что происходило вокруг, вызывало в моей душе, в моем разуме некое противоречие, которое я сейчас попытаюсь объяснить.

Впрочем, это объяснено и без меня, и мне лучше не делать. Имею в виду книгу Солженицына «Бодался теленок с дубом». Просто адресую читателя к этой книге и прошу вспомнить, как жестко, мудро и с каким пониманием Солженицын оценивал, например, нравственное состояние редакции «Нового мира» в 60-е годы, позицию либералов тогдашнего времени. В рассуждениях о «Новом мире» той поры, а это как раз именно та пора — середина 60-х, Солженицын отмечает ограниченность либеральной интеллигенции, ее зависимость от ею же разработанного комплекса целесообразности — хочешь достичь чего-то, уступи в том-то, не вылезай там-то... И ведь он пишет о людях замечательных, о людях, которые остаются, несмотря ни на что, гордостью нашей культуры. Что же это за правило игры, из чего оно складывается?

Наверное, оно находилось в пространстве между полюсами, которые обозначили в нашей общественной жизни два поэта, по-разному, но в равной мере противостоявшие режиму. Романтик Булат Окуджава прощал, мол, не ведаем, что творим, но Александр Галич, который преодолел и цинизм, и свое благополучие, был более резок, заметил презрительно: «И нечего притворяться, мы ведаем, что творим». Так ведали или не ведали? Вот и примите по этому поводу суждение тридцатилетнего человека, достаточно благополучного, но имеющего основание сказать, что карьера и все, что происходило с ним, не было достигнуто ценой подлости, ценой чего-то недостойного, все-таки вгиковский урок крепко пошел на пользу.

В 1964 году, в двадцать шесть лет от роду, я стал директором Бюро пропаганды, а в 1966-м — главным редактором журнала «Советский фильм». И не скрою, мне это было безразлично. Появилось чувство, что ты стал значительным, что с тобой считаются. Это очень дурманящее ощущение, оно дороже многих и мно-



Ф.Ермаш



С.Фрейлих, который
помог мне попасть
в Прагу,
на моем 60-летии

гих земных благ. Появляется романтическая иллюзия, которая убеждает: ты можешь и ты сделаешь немало хорошего. Это заставляет дорожить делом, своим участием в нем. Потом уже не хочется расставаться с этой жизнью, хотя видишь многое, а раз так, то объясняешь все это какой-то высшей целесообразностью. За это, повторяю, осуждал многих людей, которые были значительно лучше меня, Солженицын.

Но не видеть, не замечать, не оценивать того, что творилось в те годы и в твоём доме, в большом твоём доме, и вокруг этого дома, было нельзя. В 1966 году я был в командировке в ГДР. Уже столько лет стояла Берлинская стена, но я видел на площади перед Бранденбургскими воротами, со стороны Унтер-ден-Линден, людей, которые будто

старались заглянуть за стену, и у них ходили желваки на скулах.

В той же Чехословакии ласковая интонация в разговорах с нами опровергала утверждения нашей официальной пропаганды о том, что в Чехословакии подняли голову буржуазные недобитки.

Или, например, поездка на Кубу — это почти то же время. Идиотизм, замешенный на голоде, все объясняли блокадой американцев. Но уже тогда было ясно, что блокаду поддерживают и кубинцы. Ведь канадцы, которые сегодня, насколько я знаю, пришли в эту страну, в ее экономику, предлагали тогда развернуть туристический бизнес на Кубе. Нет, отказались. Пусть лучше каждый трудящийся две недели отдохнет на пляжах Варадеро или поживет в отелях Гаваны. А в Гаване в гостиничных номерах гнила мебель, потому что не работали кондиционеры. Улицы были заставлены, на это было неприлично смотреть, машинами, которые просто разваливались на глазах. Кубинцы ездили, даже если на машине не было дверцы со стороны водителя, ездили, пока машина не заглохнет, тогда ее бросали в одном из переулков центра города и шли пешком.

Нам показали площадь Революции — замечательное архитектурное сооружение, даже не верится, что все это чуть ли не во время войны строилось, — и сказали: вот ЦК партии, вот Министерство обороны... Я спросил: «А где кабинет товарища Кастро?» На меня посмотрели, как на дурака, и ответили: «А никто не знает, где кабинет товарища Кастро. Никто не знает, где товарищ Кастро ночует. У него пять-шесть особняков по Гаване, вот видите этот переулок, там тоже есть один из особняков товарища Фиделя». Переулок был перекрыт охранниками в форме — мол, живем в условиях империалистической блокады, империалистического окружения. Непарадной стороной этой дурацкой игры в социализм, в конспирацию был унижительный дефицит. Когда мы пришли на премьеру фильма «Человек из Майсинику», известный критик Эдуардо Колин демонстрировал в вестибюле Дома кино брюки, которые только что купил по карточкам, и это действительно было большое событие, заслуживающее внимания в интеллигентной среде.

Так что было делать с этим знанием, если большинству из нас не доставало духа для выступления против режима? Мы уже знали имена людей — и втайне им сочувствовали, — которые так или иначе, в песнях своих, в стихах, в поступках выражали несогласие с действиями властей. Что, успокаивать себя, как сказал недавно академик Леонид Иванович Абалкин, списком наших величайших достижений в космосе, в оборонной промышленности, в атомной энергетике? Да, они были. Успокаивать себя тем (по известной песне), «как много есть людей хороших»? Да, безусловно, хорошие люди были рядом и с ними приходилось, по счастью, общаться ежедневно.

Можно было ссылаться на то, что весь мир, наверное, сошел с ума. У нас погибшая Пражская весна, на Западе в том же 1968 году майские бунты студенчества. Но главное, что нужно было вспомнить, — это заповедь Евгения Шварца: не надо быть первым учеником. Правда, в конце 60-х годов заключительная реплика фильма «Журналист», придуманная лукавым, талантливым Сергеем Апол-

линариевичем Герасимовым, была такова: «Пойдем переустраивать мир на основе собственных несовершенств».

Ну и успокаивали, или я успокаивал, себя тем, что какое-то количество малых, но добрых дел обязательно перейдет в какое-нибудь большое настоящее свершение. А все эти малые дела, все эти малые заботы и усилия были, конечно же, связаны с кино. В кино внешне все обстояло благополучно, кино ровно дышало, двигалось вперед величавой походкой.

В эти годы, вспомним, дебютировал и стал мастером Глеб Панфилов. Ленинградцы Илья Авербах, Виталий Мельников сняли очень хорошие фильмы. Владимир Мотыль сделал «Белое солнце пустыни». Ростоцкий вернул себе позиции среди лидеров нашего кино двумя, по-моему, прекрасными фильмами «Доживем до понедельника» и «А зори здесь тихие...». Сергей Федорович Бондарчук показал себя мастером просто мирового класса, завершив эпопею «Война и мир», а потом сняв по заказу итальянцев, может быть, лучший свой фильм «Ватерлоо». Появились новые славные имена в республиках. Вообще, если просмотреть список советских фильмов, созданных в конце 60-х — начале 70-х, он впечатляет. В нем очень много картин, которые если не стали классикой нашего отечественного кино, то подтвердили его высокую репутацию.

И в то же время именно этот список дает почти неуловимую, но явственную информацию о тех процессах, которые вскоре вымыли из нашего кинематографа нечто весьма существенное, а со временем обескровили кино, сделали его провинциальным.

Однажды в связи с вполне благополучным фильмом Юрия Павловича Егорова «Не самый удачный день» по повести Юлиана Семенова министр А.В.Романов высказался так: «Я прямо сказал Егорову — ваш фильм не на магистральном направлении». Вот он первый критерий своеобразной селекции — магистраль или не магистраль. И даже если не знать обстоятельств вмешательства редакции, политического руководства в судьбу той или другой картины, нетрудно проследить предпочтение «магистрального направления». Это касалось и тиражей, и наград, и характера рецензий. Были, конечно, и скандалы, явные и громкие, один из первых — скандал с «Историей Аси Клячиной...» Андрея Кончаловского. Картину увечили, затапывали, ибо она не соответствовала издавна присущей российскому начальству убежденности, что, мол, народ хоть и беден, но одет чисто.

И на магистраль постепенно выдвигались картины (особенно это касалось произведений на современную тему) стерильные. Был такой небесталанный и любимый зрителями режиссер Николай Москаленко. У него был свой жанр бытовой мелодрамы на приблизительном и обязательно просветленно-социальном фоне. Это очень легко проходило, пользовалось успехом, подогретым присутствием прекрасных актеров (Нонна Мордюкова, Леонид Марков). Но были у Николая совершенно лакировочные картины, например, «Молодые», сделанные в духе «победного вранья». Но и в этих случаях начальство смотрело на экран одобрительно.

И подобное не было случайностью в конце 60-х. Вскоре поменялся сам принцип планирования кинопроизводства в стране. Если раньше Госкино опиралось на инициативу студий, на своеобразие талантов, на оригинальность замыслов, которые даже трудно было подогнать под какую-то определенную рубрику, то теперь комитет перешел к так называемому тематическому планированию. И чтобы запуститься в производство, надо было попасть в определенную клеточку-рубрику, которые тщательно выверялись в Госкино.

Это были годы осуждения мелкотемья, неприятия, например, дедрамматизации, которая пришла к нам в кинематограф с Запада. Недаром крамольной была тогда книга Виктора Демина «Фильм без интриги».

Что такое тематическая дозировка, можно вспомнить на примере многих картин. Лишь один из этих примеров, почти трагикомический — оплошность режиссера Юлия Карасика, витавшего в облаках успеха после фильма «Шестое июля». Для своего времени пьеса, а затем и сценарий Михаила Шатрова несли новую информацию о нашей истории. Раскол в советском правительстве после Брестского левоэсеровского мятежа, обстоятельства его подавления. Все это было ново и остро. Судьба фильма поколебалась какое-то время на весах партийной оценки, но потом перевесила чаша благосклонности. Пусть не покажется это странным, но помог «чехословацкий» фон. Руководство оценило фильм, воспевающий ре-



Через тридцать три года после того, как я увидел Берлинскую стену. Вручение «Золотой камеры» «За вклад в кинематограф». Слева г-н Мориц де Хальден

шительность большевиков-ленинцев, их отвагу и самопожертвование в подавлении инакомыслия. Работа Ю. Карасика в конечном итоге вырвала на магистральную линию, стало быть, на линию признания, на линию официальной поддержки. При соблюдении определенных условностей, конечно. Например, в фильме не случайно была одна невнятная сцена, где Ленин разговаривал по телефону с неким наркомвоенмором. Все соратники и противники вождя названы в фильме по именам, а тут таинственный наркомвоенмор. Что же это за персонаж? Естественно, Лев Давидович Троцкий, его даже не разрешили упомянуть в фильме.

И вот что произошло дальше. Собрался очередной актив деятелей культуры в Московском городском комитете партии. Первым секретарем к тому времени уже был Виктор Васильевич Гришин. Егорычева, гонителя «Заставы Ильича», сняли, но отнюдь не за гонения на фильмы, а за какое-то неудачное выступление на совещании, проводимом Брежневым. Юлию Карасику как одному из героев дня, как одному из лучших на ту пору представителей советской творческой интеллигенции было дано на этом активе слово.

До этого я слышал беседу над писсуарами, над которыми нависли Карасик и Шатров. Не прерывая отправления естественной нужды, они обменивались репликами о том, с чем бы выступить Юлию, что ему сказать. «Посоветуй, посоветуй, Миша», — просил розовощекий Карасик.

Когда Карасик вышел на трибуну, он начал рассказывать о показе фильма за рубежом, произнес фразу, вызвавшую аплодисменты: «Хватит нам обороняться, нам надо наступать». Дальше, видно, по ходу речи он оробел и стал, путаясь, запинаясь, говорить о том, что надо бы нам не бояться показать на экране Троцкого с целью его разоблачения, разумеется. В сущности, он робко попросил разрешить мастерам искусства, мастерам кино, в частности, говорить чуть-чуть посвободнее. И это вызвало дикий гнев. Это было видно по состоянию президиума, даже по какой-то реплике Гришина. А дальше выступил драматург Георгий Мдивани, который, естественно, все понял и сказал: «Карасик, дорогой, зачем ты такие вещи говоришь, ты неправильные вещи говоришь. Ты лучше нам снимай такие хорошие фильмы, которые ты умеешь снимать». Последовали сочувственные аплодисменты.

Но история на этом не кончилась, Карасика вызывали в Союз, в Госкино, в отдел культуры ЦК. Он готов был разрядить ситуацию, уже жалел, что оказался на трибуне, хотел пойти к Виктору Васильевичу Гришину, чтобы объясниться, извиниться. Но Гришин на это, как мне рассказывали, ответил: «При всех он заявил такое, а объясняться, извиняться собирается у меня в кабинете. Нет, пусть он напишет статью, пусть публично признает свою неправоту». Вот такое аутодафе. Нет чтобы сказать человеку внятно: Троцкого мы показывать не будем. Кстати, М. Шатрову это сказали, его пьеса «Брестский мир» долго лежала в столе. Но тут важно было еще подвергнуть ostracismu, унижить, напугать человека. Зловещая примета времени.

Тогда же я относительно близко познакомился с человеком, которому предстояло сыграть очень важную роль в развитии нашего кино. Это Филипп Тимофеевич Ермаш. В начале 60-х он работал в ЦК партии заведующим сектором, а потом заместителем заведующего отделом культуры. Приехал он из Свердловска, из обкома. Говорили о его близости к члену Политбюро Кириленко. Я впервые Ф.Т.Ермаша увидел на выставке, которую Иван Александрович Пырьев устроил к не состоявшемуся в очередной раз съезду Союза кинематографистов. (Между прочим, это был 1963 год, шестой год существования оргкомитета Союза, а съезд все время переносили, отменяли.) И вот на этой выставке появился Филипп Ермаш, новый зав.сектором ЦК КПСС. Он сразу произвел впечатление человека живого, открытого, в этом я потом много раз убеждался. Его невозможно «писать» какой-то одной краской, он действительно сын своей эпохи, он сын партии, он аппаратчик. Но он не боялся общения, не боялся спорить с «рядовым». Даже если он выступал неудачно, то готов был это признать. Вот, например, в Госкино шло обсуждение фильма Саши Митты «Гори, гори, моя звезда», и Ермаш, выступая, оговорился, сказав, что режиссер Наумов в образе белогвардейца играет самого себя. Последовало притворное возмущение Владимира Наумовича — как самого себя? Филипп Тимофеевич в этой ситуации не счел зазорным извиниться, засмеяться вместе со всеми по поводу неудачной фразы.

Теперь по-разному оценивают его деятельность: кто с ностальгией или в пику новому начальству говорит, что лучше не было у нас министра, кто злобно насканивает на него, особенно когда он пытается объясниться через печать, как на самом деле у него складывались отношения с Тарковским, как он защищал того или другого режиссера.

Примерно с 1969 года было ясно, что Ф.Т.Ермаш придет в Госкино. Репутация А.В.Романова уже осложнилась критической массой запретов, недоразумений с творческими работниками, и не только. Центральные газеты несколько раз публиковали программные (а порой и неадекватные по резкости) статьи о том, что в советском кино дела идут плохо, торжествует мелкотемье. Факт, что Ермаша ждали. И он все чаще и чаще появлялся и в Союзе кинематографистов, и на коллегии Госкино. По его поведению, высказываниям чувствовалось, что вызывает новый лидер отечественного кино. Но его приход состоялся позже и совпал (действительно совпал) с переменой и в моей судьбе.

Дело в том, что, наверное, я уже «пересидел» в журнале «Советский фильм», работа была не пыльная, я успевал и поработать на фестивалях, и что-то писать, но тем не менее, вынужденное безделье, вынужденное свободное время иногда тяготили.

Тем более что в самом «Совэкспортфильме» я так и не прижился. В частности, до самых последних дней как-то с подозрением ко мне относился Александр Николаевич Давыдов. Он считал странным, что за шесть лет я ни разу не попытался проникнуть в когарту представителей объединения за рубежом. Я искренне этого не хотел. Чем вызвал с самого начала недоуменное внимание Александра Николаевича. И отношения у нас все время не клеились, а потом все это осложнилось, когда его первый заместитель Александр Махов попал в неприятную историю. Дело в том, что Махов, умный, интеллигентный человек, был несколько испорчен, избалован иммунитетом родственных связей и доброго отношения начальства. В «Совэкспортфильме» он был явным претендентом на место Давыдова, уже пожилого человека. Махов был всеобщим любимцем и позволял себе, что называется, вольное поведение. Но мудрый Давыдов (а опыт у него был большой) дождался своего часа. Махов поехал в Ленинград на кинорынок социалистических стран, там напился, набузил в Музее Пушкина на Мойке. Его даже обвиняли в том, что он пытался украсть миниатюру, изображающую Екатерину Дантес, с целью вывезти ее за рубеж. Он получил какой-то срок полуусловный. В той истории я его поддерживал, ибо ценил в нем специалиста и не верил в его злостные криминальные намерения. Это окончательно испортило отношения с Давыдовым. Да и объективно в «Совэкспортфильме» становилось работать все труднее и труднее. Все попытки, как теперь говорят, раскрутить журнал наткнулись на сопротивление.

Короче говоря, по этим и другим причинам я опять стал оглядываться по сторонам, и в тот момент пришло предложение от Евгения Даниловича Суркова, главного редактора «Искусства кино».

Продолжение следует

Ч Т Е Н И Е



«По ту сторону
добра и зла»,
режиссер
Лилиана Кавани

ЛИЛИАНА КАВАНИ, ФРАНКО АРКАЛЛИ, ИТАЛО МОСКАТИ

По ту сторону добра и зла

Лейпциг, улицы города. День

Трое друзей гуляют по городу. Всеобщее оживление свидетельствует о том, что сегодня какой-то праздник или годовщина. Повсюду снуют прусские солдаты, мелькают мундиры участников недавно окончившейся франко-прусской войны. Много студентов в университетских беретах, они раздают прохожим флажки и бумажные шлемы, но друзья отказываются от них.

Л у. Что это за праздник?

П а у л ь. Какое-нибудь местное торжество...

Ф р и ц (*презрительно*). Или студенты гуляют. Давайте пойдем в другую сторону.

Какой-то студент раздает листовки. Он протягивает одну Лу, и та читает.

Л у. «Немецкие студенты! Как вы думаете, сколько евреев в стенах наших университетов? Треть студентов. И это в то время, когда иудейская раса составляет только пять процентов всего населения! Действуйте! Немецкие университеты для немцев! У иудеев нет нации, помните: они не немцы! Записывайтесь в Союз за изгнание евреев! Сплотимся в борьбе против иудейского интернационала!»

Пауль и Лу (они оба евреи) с омерзением отбрасывают листок. Фриц, разделяющий их негодование, истерически бормочет.

Ф р и ц. Уедем! Покинем Германию...

В эту минуту рядом, едва не налетев на них, проносятся несколько молодых евреев, судя по одежде, это ученики из синагоги. Их преследует орда немецких студентов. Немцам удастся догнать свои жертвы, и они принимаются зверски избивать их. Пауль бросается защищать евреев, Лу и Фриц бегут за ним.

Лейпциг, университетский дворик. День

Все вбегают в университетский дворик, где наталкиваются на полицейских, и те прекращают безобразное избиение. Во дворике кишит народ, большинство — студенты в беретах, немало ветеранов франко-прусской войны и просто бюргеров. Над деревянной трибуной натянуто полотнище с лозунгом: «Verein zur Austrottung der Juden!»¹. Лозунг рядом гласит: «Французы! Мы победили вас при Седане и скоро навсегда покончим с вами!» Какой-то профессор в академической шапочке и мантии вещает с трибуны.

П р о ф е с с о р. Студентам, слушающим мой курс германской филологии, уже известны мои взгляды. Сейчас я говорю не для них! Буду краток. Немец-

Окончание. Начало см.: «Искусство кино» 1999, № 7, 8.

¹ «Записывайтесь в «Союз за изгнание евреев!» (нем.).

кая молодежь должна отвергнуть пацифистские идеи как противоречащие морали!

Студенты аплодируют, в воздух летят береты, вокруг также аплодируют.

Профессор (*теперь читает по листочку*). Фихте сказал: «Каждая нация обязана всеми силами расширять свою территорию и уничтожать расы, препятствующие ей в этом, ибо ее вдохновляет на это сам Господь». (*Бурные аплодисменты.*) А Гегель писал: «Каждый народ обязан преумножать свое могущество. Необходимо отбросить всяческую сентиментальность, неизбежно пробуждающую в нас жалость к людям. Единственным правом того, кто хочет господствовать над людьми, является сила, а сила говорит только на одном языке: на языке войны!»

Со всех сторон раздаются возгласы одобрения. Пауль, Фриц и Лу возмущены.

Пауль. Бог мой... и это университет.

Лу. Неужели Гегель действительно такое написал?

Фриц. Это ошибочное толкование. Гегель имел в виду не немцев, а нацию, не имеющую пространства для своего развития. Но толпа, упиваясь собственным превосходством, считает, что Гегель написал это специально для немцев.

Пауль. Однако это опасные речи.

Фриц. По Гегелю величие завоевывается только силой.

Лу. А ты как считаешь?

Фриц. Скажу только одно: милосердие — понятие бессмысленное, ибо в природе такового не существует.

Лу. А что, по-твоему, существует в природе?

Фриц. Существа сильные и существа слабые.

Пауль. Ты согласен с тем, что здесь говорят?

Фриц. Ты с ума сошел! Они прочли Гегеля шиворот-навыворот и теперь пользуются им, чтобы натравливать этот сброд на французов. История повторяется.

Фриц испытывает глубокое отвращение к происходящему. Друзья уже собираются уходить, но тут из стоящей рядом группки штатских и военных отчетливо доносится взволнованный голос.

Первый господин. Мы были просто обязаны добить французов!

Пауль не выдерживает и вмешивается в разговор.

Пауль. Что вы понимаете под выражением «добить»?

Первый господин. Вы никогда не слышали о «стратегии истребления»?

Пауль. Никогда.

Первый господин. Это была идея генерала Мольтке. Но политики сели за стол и заключили мир.

Пауль. А вы хотели, чтобы Мольтке уничтожил сорок миллионов французов?

Первый господин. Я только хочу сказать, что все беспорядки и революции приходят из Франции. Вконец прогнившая страна! А у нас страна здоровая.

Фриц. У нас наступает разгул варварства!

Оппоненты Пауля застывают, словно изваяния, один из них краснеет от ярости.

Второй господин. Вы немец?

Фриц. Тот, кто немцев ни в грош не ставит. Эта нация — масса, обреченная на заклятие. (*Кивком головы указывает на толпящихся вокруг людей.*)

Второй господин (*стоя довольно близко к Фрицу, восклицает*). Пораженец! (*Плюет в его сторону.*)

Сохраняя спокойствие, Фриц дает ему пощечину.

Первый господин хватается Фрица за плечи и бьет его. Стоящие рядом поддерживают нападающего. Вмешивается Пауль. Начинается потасовка.

Лу бросается к дерущимся, пытаясь остановить побоище, с трудом ей удается оттащить сначала Пауля, а потом и Фрица.

Лейпциг, университетская площадь и улица. Фотоателье месье Бонне. День

Пауль идет, задрав голову: у него из носа течет кровь. Фриц держится за живот, он получил сильный удар. Лу идет между ними, поддерживая их обоих. В какой-то момент они смотрят друг на друга и принимаются хохотать.

Трое друзей весело вваливаются в элегантно обставленную студию фотографа. Месье Бонне — необычайно любезный человек и прекрасный профессионал. На стенах развешаны великолепно выполненные фотографии.

М е с ь е Б о н н е. Хотите сделать портреты, господа?

Ф р и ц. Да, один групповой.

М е с ь е Б о н н е. Как пожелаете. Здесь вас устроит?

Фотограф указывает на перегородку, возле которой стоит софа. Фриц придирчиво оглядывает студию. Здесь собрано множество самых разных предметов для создания декораций: кресла различных стилей, растения в горшках, козетки, низенькие скамеечки, гипсовые копии классических статуй. Среди этих вещей Фриц обнаруживает совершенно заурядную тележку.

Ф р и ц (указывает на тележку). Здесь! У вас есть кнут?

Фотограф кивает и быстро приносит кнут. Затем он приглашает Пауля и Лу подойти поближе. Друзья в нерешительности.

Фриц подсаживает Лу на телегу и вкладывает ей в руку кнут.

Ф р и ц (обращаясь к Паулю). Сюда, ближе ко мне.

Пауль неохотно, словно чего-то стыдясь, придвигается к нему. Наконец оба друга встают между оглоблями, а Лу возвышается на тележке с кнутом в руках. Лу растерян. Фотограф вставляет в фотоаппарат свежую пластину и смотрит в объектив.

М е с ь е Б о н н е. Выше кнут, сударыня!

Лу, вынужденная принять участие в игре, поднимает руку с кнутом и вытягивает ее в сторону друзей. Бонне, накиннув на голову черное покрывало, кричит «Замрите!» и нажимает на спуск.

Лейпциг, пивная. Ночь

Просторный зал пивной переполнен. Здесь толкнутся те, кого следует отнести к средней и мелкой буржуазии. Многие в местных народных костюмах. Изящные кельнерши с осиными талиями обносят посетителей кружками с пивом, наливая его из бочонков, выставленных за стойкой. Играет типичный для подобных заведений оркестрик, исполняющий народные немецкие мелодии или же, как сейчас, аккомпанирующий полуодетой певице, которая, сидя верхом на бочке, поет пошловатую песенку.

Лу, Пауль и Фриц сидят за столиком, уставленным пивными кружками, пустыми и полными. Они уже изрядно выпили и продолжают пить, все немного навеселе. Блестя глазами, Фриц пьяным голосом говорит.

Ф р и ц. Сегодня ночью я видел сон. Помогите мне понять его смысл. Мне снилось, что я ночной сторож на кладбище.

Флэшбэк

Небольшое кладбище обнесено забором, повсюду могилы. В этом исполненном мрачного очарования уголке царит тишина, нарушаемая только свистом ветра.

Появляется Фриц со связкой ключей. Он вздрагивает от малейшего шороха. Внезапно до него доносятся беспорядочные удары: кто-то колотит в ворота. Сжав в руке ключ, он идет отпирать. Едва створка приоткрывается, как сильный порыв ветра распахивает ее настежь и она ударяет носилки, на которых стоит гроб. Фриц в ужасе видит, как гроб падает на землю и с него слетает крышка. Гроб пуст, но из него несется смех: детский, женский, мужской.

Лейпциг, пивная. Ночь

Ф р и ц. Я испугался и проснулся. Что вы на это скажете?

Л у. Это же ты обычно толкуешь сны.

Ф р и ц. Согласен. Значит, гроб, полный мерзостей, — это я. Я устрашу мир и разрушу его своим смехом. Конец сна и мое пробуждение являются доказательством моей власти над людьми, этими мертвецами, почитающими себя живыми.

Презрительно усмехнувшись, Фриц пьет. Пауля раздражает его самодовольство.

П а у л ь. Смешно смотреть, с каким пафосом ты разыгрываешь оракула.

Л у. Пауль...

П а у л ь (*залпом опустошает кружку*). Он настоящий шут, даже ты готова признать...

Фриц, видя, что никто его не поддерживает, теряется.

Ф р и ц. Да, шут... согласен. Особенно когда это заявляет тип, который сам ни на что не способен.

П а у л ь (*зло*). Когда тебя не принимают всерьез, ты всегда пытаешься раздуть...

Перед глазами Фрица все кружится, у него болит голова. Он прикрывает глаза руками.

Ф р и ц. Помолчи. Мне плохо.

Лу смотрит на него, потом пьет.

П а у л ь (*насмешливо*). Великий страдалец! Считает, что нашел себе оправдание и теперь имеет право рассказывать о том, о чем другие предпочитают молчать.

Ф р и ц. Ты-то, ясное дело, будешь молчать. Предлагать всем чашу с ядом и сматываться при первых же трудностях... Материалист. (*Усмехается.*)

П а у л ь. Ты просто параноик, страдающий манией величия. Ты возомнил, что знаешь все на свете.

Ф р и ц. Я действительно знаю... в том числе и об этом. (*Указывает туда, где находится его пенис.*) Лу не понимает, ты ей нравишься, потому что ты не пытался вступить с ней в сексуальные отношения. (*Отрывисто хохочет.*) А вон ту (*указывает Паулю на Герту, которая заманивает за столик какого-то господина*) ты никогда не сумеешь трахнуть.

Пауль вскакивает и наносит Фрицу удар, тот падает на пол и остается лежать, продолжая смеяться. Пауль опускается на стул и закрывает лицо руками.

Внезапно Фриц начинает дергаться, его рвет. Он утирается рукавом пиджака. Лу в растерянности, она не знает, что делать.

П а у л ь. Пошли отсюда.

Л у. Мы не можем бросить его здесь.

Ф р и ц. Оставь его, пусть поноет, здесь самое место.

Пауль действительно начинает плакать.

Ф р и ц. Материалист! Потерял Бога и чувствует себя сиротой.

Л у. Прекрати, Фриц!

Ф р и ц. Ты сама это сказала, Лу, разве не помнишь?

П а у л ь. Не впутывай Лу. Я и Лу, мы... (*Не зная, как закончить фразу, он растерянно смотрит на Лу.*)

Ф р и ц. На каком основании ты считаешь, что Лу предпочтет тебя?

П а у л ь. Полагаю, ты должна... выбрать между мной и им...

Лу встает, подходит к незнакомому господину и приглашает его на танец, тот с явным удовольствием соглашается. Смутившись, Пауль кладет на блюдечко со счетом деньги и собирается уходить. Фриц с трудом поднимается и цепляется за Пауля.

Ф р и ц. Не бросай меня... Пауль!

Пауль уходит. Фриц падает на стул. Подходит Лу и тащит его в центр зала на тур вальса. Он, смеясь, выражает согласие. Но вскоре его болезненное состояние и опьянение берут свое, и, едва начав танцевать, он падает на пол. Двое мужчин поднимают его и несут к выходу. Лу поддерживает ему голову.

Лейпциг, квартира и ванная комната. Ночь

Фриц лежит на диване. Лу кладет ему на лоб холодные компрессы, пытаясь привести его в чувство. Увидев, что он открыл глаза, она слегка приподнимает

ему голову и дает выпить чего-то крепкого. Фриц шепчет: «Прости меня... прости» — и начинает блевать. Лу поддерживает ему голову.

Ф р и ц. Оставь. Теперь я сам дойду. Как вас зовут?

Л у (*принимает игру*). Герта.

Ф р и ц. Красивое имя и красивый голос.

Лу пьет то же, что только что давала Фрицу. Для нее, как и для Фрица, очертания предметов расплываются, словно в тумане.

Фриц вытягивается на подушках, Лу также устраивается поудобнее. Фриц кладет руку на бедро Лу, она с улыбкой смотрит на его руку.

Ф р и ц. Я хотел только подержаться. Или я оскорбил тебя?

Лу отрицательно качает головой. Фриц запускает руку ей под юбку.

С бутылкой в руках входит Пауль. Фриц и Лу не замечают его. Постояв на пороге, Пауль проходит, садится поодаль, смотрит на них и пьет.

Ф р и ц. Сколько священников вас щупали?

Л у. Какой дурацкий вопрос.

Ф р и ц. Мне кажется, священники обожают это делать только в одном положении. О, моя голова!

Л у. От непристойностей вам станет плохо.

Ф р и ц. Напротив: смотрите. (*Берет ее руку и прижимает к тому месту, где находится его член, чтобы она могла его пощупать. Лу смеется.*) Весь пар в свисток, подружка моя... Я слишком изнурен. Со мной вы только теряете время. У вас было назначено свидание?

Л у. Нет. Суббота в вашем распоряжении.

Пауль хотел бы кое-что сделать, но не может пошевелиться. Фриц убирает руку.

Ф р и ц. Мне надо помочиться. Я слишком много выпил.

Фриц пытается встать, но у него не получается. Лу помогает ему. Она тащит его в ванную, стоит рядом с ним, а потом укладывает обратно на диван.

Ф р и ц. А вам не надо помочиться?

Лу пожимает плечами.

Ф р и ц. Мне бы хотелось посмотреть, как вы это делаете. Вас это не оскорбит?

Л у (*в нерешительности смотрит на него*). Вы знаете, что вы свинья? (*Пожав плечами, она с улыбкой хватается со столика вазу майсенского фарфора, в которой стоят цветы, решительно вытаскивает букет, ставит вазу на пол и, приподняв юбку, садится на нее; в ее голосе звучит добродушная ирония.*) Ваша сестра считает, что вы великий мыслитель. Я тоже начинаю в это верить.

Фрицу приятна ирония Лу, он лукаво подмигивает ей.

Ф р и ц. Какой-нибудь развратник вас уже просил об этом?

Л у (*утвердительно кивает*). Вы же сами и просили.

Ф р и ц (*качая головой*). О! Пить... я вряд ли попрошу еще раз.

Лу протягивает ему сосуд. Фриц медленно пьет, глядя на нее.

Ф р и ц. Сударыня, вы восхитительны. А! Здесь кто-то есть. (*Кивает в сторону Пауля.*)

Л у. Не стесняйтесь, он здесь живет.

Фриц кладет голову на колени Лу, лезет к ней под юбку, ласкает ее. Пауль сидит на краю своей кровати, обхватив голову руками. Он в отчаянии: неужели Лу выбрала Фрица? Он достает из жилетного кармана маленький кожаный футляр, вынимает из него серебряный пузырек и ставит его на стол. Наливает в стакан воды, вертит пузырек в руках.

Лу замечает пресловутый флакон и взволнованно бросается к Паулю. Она разжимает ему кулак, выхватывает из него пузырек, отбрасывает его далеко в сторону и крепко обнимает друга. Это объятие порождено искренним душевным порывом, Пауль и Лу чувствуют, что сейчас близки друг другу как никогда. С момента их знакомства они в первый (и в последний) раз занимаются любовью.

Фриц со своего дивана смотрит на них, и на глаза его наворачиваются слезы — от ревности, от отчаяния, от невозможности ничего изменить. Наконец, не выдержав, он встает и идет к ним, шепча имя Лу. Он опускается на пол рядом с кроватью Пауля и щекой касается губ Лу. Пауль неприязненно смотрит на не-

го и протягивает ему руку. Их руки встречаются в братском пожатии. Постепенно Фриц жмет сильнее, Пауль вскрикивает от боли и отталкивает Фрица. Они сцепляются и дерутся, катаясь по полу. Идет жестокая борьба, слышны вопли, соперники кусают друг друга. Лу возмущенно смотрит на них.

Лу. Интеллектуалы... Ревнивые, как плебеи! (*Собираясь уходить, она накидывает на плечи плащ, потом, желая прекратить эту сцену, стучит по стеклу входной двери и уходит.*)

Мужчины прекращают драку и смотрят друг на друга. Они чувствуют себя полными идиотами.

Фриц (*глядя на дверь*). Единственная породистая самка, и та ушла.

Пауль поднимается с пола, ищет свой чемодан и начинает бросать в него рубашки и книги.

Пауль (*бормочет*). Нет, с меня хватит...

Фриц идет в ванную, чтобы поставить себе на лоб холодный компресс.

Звенит колокольчик, и на пороге появляется привратник в сопровождении господина средних лет.

Привратник. Доктор Шиднапп, доктор, которого вы искали. (*Выходит.*)

Фриц укладывается на кровать и знаками показывает доктору, что больной — это он.

Фриц. Страшные головные боли, частые позывы к рвоте, даже на пустой желудок.

Доктор (*ощупывает ему живот*). Скорее всего *ulcera gastrica*². Возможно кровотечение...

Фриц. Гомункул, у меня болезнь любовников.

Доктор Шиднапп сочувственно смотрит на него.

Фриц (*продолжает*). Вы читали «*De familia ficosa*»³?

Доктор ничего не понимает. Он смотрит на Фрица так, словно тот бредит.

Фриц (*насмешливо*). Посмотрите на эту невинность! Он не читал Марциала.

Доктор в изумлении взирает на пациента. Подходит Пауль.

Пауль (*в голосе его звучит желание поскорей избавиться от врача*). Что вы посоветуете для облегчения болей?

Доктор. Хинин, два раза в день.

Пауль провожает растерянного доктора до двери, дает ему деньги и выпроваживает.

Пауль продолжает собирать чемодан. Неожиданно входит Лу с незнакомым молодым человеком. Не обращая внимания на присутствующих, она усаживает его, наливает выпить ему и себе, и только тогда оборачивается к друзьям, с изумлением наблюдающим за этой сценой.

Лу. Не могли бы вы пойти погулять? Мне нужна квартира.

Фриц и Пауль в замешательстве переглядываются.

Лу. Живей! И пожалуйста, раньше чем через час не возвращайтесь.

Фриц встает и подходит к Паулю. У него все еще кружится голова, поэтому он берет Пауля под руку, и они оба уходят.

Тогда оставшийся с Лу юнец, осмелев, встает и словно бык надвигается на нее. Лу ногой останавливает его.

Лу. Стой! Ты должен быть послушным целый час.

Удивленный таким поворотом дела, молодой человек снова садится.

Лу (*закуривает сигарету и приказывает*). Расскажи мне о себе.

Сквозь занавески сочится слабый дневной свет. Фриц, Пауль и Лу спят рядом. Голова Фрица лежит на одной руке Лу, другая ее рука у Пауля.

Фриц первым открывает глаза. Он оглядывается, вновь закрывает глаза и улыбается, представляя себе следующую сцену.

² Язва желудка (лат.).

³ О семействе изъязвленном (лат.).

Кровать, свет падает на лежащих в ней героев, оставляя в темноте остальное пространство комнаты. Мебель и предметы обстановки потонули во мраке. Фриц, Лу и Пауль воспроизводят сцену, изображенную на фреске в подземной галерее Палатинского холма. В эту минуту трое друзей наконец достигли той гармонии и того счастья, когда занятие любовью превращается в эстетическое зрелище.

Фриц открывает глаза.

Лейпциг, квартира. День

Лу. Ты разговаривал во сне.

Фриц. Что я говорил?

Лу. Ты звал нас.

Фриц. Который час?

Лу. Не знаю.

Фриц. Тебе не мешает темнота?

Лу. Нет, напротив...

Фриц. А Паулю?

Пауль лежит рядом.

Пауль. Мне хорошо, темнота заставляет мыслить.

Фриц. Лу, скажи Паулю, что я люблю вас обоих.

На мгновение воцаряется тишина, затем Лу смотрит Фрицу в глаза.

Лу (*запинаясь*). Мы хотели сказать тебе, нам надо ненадолго расстаться.

Я хочу учиться... так больше нельзя... мы занимаемся саморазрушением...

Фриц понимающе кивает, однако мысль о разлуке причиняет ему страдание. Он чувствует себя смертельно раненным зверем.

Фриц. Куда... куда вы едете?

Лу. В Берлин. Там хороший университет. Пауль хочет поступить на медицинский факультет. Мы встретимся там... скоро, и попробуем начать все сначала.

Фриц (*смотрит в сторону*). Вы безжалостны... ты мне перестанешь нравиться.

Лу нежно обхватывает ладонями лицо Фрица.

Фриц (*смотрит на нее*). Лу, мы — новое поколение... поколение, рожденное далеко отсюда.

Лу. И где же оно родилось?

Фриц. По ту сторону добра и зла.

Венеция, театр «Фениче». День

Петер дирижирует оперой собственного сочинения. Оркестр в полном составе, сопрано и тенор поют перед закрытым занавесом. Эта репетиция проводится специально для Фрица, который в одиночестве сидит в партере.

Фриц внимательно слушает музыку. Внезапно он сильно моргает, словно ему что-то попало в глаз, затем пристально смотрит на первую скрипку: та ведет мелодию вместе с другими, согласно партитуре, но Фрицу кажется, будто она звучит сама по себе, виртуозно исполняя самостоятельный отрывок. Мелодия скрипки производит на Фрица глубокое впечатление.

Флэшбэк: Наумбург, кабинет. Ночь

Кабинет в доме матери Фрица в Наумбурге. Мальчик Фриц наигрывает на фортепьяно мелодию, похожую на ту, которую выводила первая скрипка. Комната погружена в темноту, только фортепьяно освещено двумя свечами. Фриц прекращает играть, прислушивается к глубокой тишине, царящей в доме, а потом шепчет.

Фриц. Я слышу тебя, неведомое божество, чувствую, как ты проникаешь мне в самую душу и сжимаешь ее. Я чувствую, как ты вихрем мчишься сквозь мою жизнь. Я хочу познать тебя, неизвестный, и служить тебе. Подай мне знак,

и в ответ я подам тебе свой. *(Берет коробок со спичками, высыпает их на ладонь и поджигает. Он долго сопротивляется боли, видно, как он страдает. Внезапно свечи разом гаснут.)*

Венеция, театр «Фениче». День

Музыканты уходят. Петер подходит к Фрицу, очнувшегося от своих грез.

Ф р и ц. Великолепно, Петер.

П е т е р. Тебе понравилось?

Ф р и ц. Особенно понравилась комбинация из пяти нот: си-ми-ля-до-ля бемоль.

Фриц поет мотив, а Петер в изумлении смотрит на него.

П е т е р. Это не моя мелодия!

Ф р и ц *(смущенно)*. Нет?! Странно, именно ее исполняла первая скрипка.

П е т е р. Не может быть!

Ф р и ц. Спроси у нее. *(Заглядывает в оркестровую яму, но оттуда уже все ушли.)* В любом случае, Петер, ты велик.

П е т е р *(с удивлением смотрит на Фрица)*. Благодарю.

Неожиданно появляются друзья Петера, среди них Аманда.

А м а н д а *(с упреком Петеру)*. Мог бы пригласить и нас.

П е т е р. Мне не хотелось никого видеть. Собственно говоря, это он оплатил и зал, и оркестр.

А м а н д а *(Фрицу)*. Ты, оказывается, важная персона.

Ф р и ц. Может быть.

А м а н д а. Большой оригинал.

Ф р и ц. Только видимость.

Венеция, узкая улочка возле входа в театр. День

Петер идет с друзьями по узкой улочке. В какой-то миг Петер оборачивается и замечает, что с ними нет Фрица.

П е т е р. Где Фриц?

А м а н д а. Не знаю, он был с нами... Исчез.

Фриц бредет по площади Сан-Марко. Ему захотелось побыть одному и подумать. Внезапно внимание его привлекает показавшаяся вдали фигура в длинном, до самых пят, черном плаще и черной старомодной широкополой шляпе. Непринужденной походкой человек приближается к Фрицу. Когда он проходит мимо, порыв ветра на мгновение распахивает полы его плаща, и мы видим, что он обнажен. Но только Фриц замечает, как под темной тканью плаща мелькнуло нагое тело. Фриц необычайно взволнован. Он оборачивается, желая проследить взглядом за этим человеком, но тот уже скрылся.

Берлин, дом Пауля и Лу. День

В квартиру, которую снимают Пауль и Лу, приходит полиция — комиссар и двое агентов. Их интересует Лу, однако ее нет дома. Полицейские начинают обыск. Пауль, в домашней куртке, нехотя выбирается из-за заваленного книгами стола. Роясь в ящике в поисках документов, он пытается понять, в чем причина этого вторжения.

П а у л ь. Ее бумаги в порядке. Вот они...

К о м и с с а р. У меня есть ордер на обыск.

П а у л ь. Быть не может.

Комиссар показывает ему какую-то бумагу и делает знак полицейским, затем он входит в комнату Лу.

К о м и с с а р. Госпожа фон Саломэ часто проводит время вне дома?

П а у л ь. А разве ей запрещено свободно передвигаться?

К о м и с с а р. Нет. Но, согласно новым законам, иностранцы должны сообщать о своих передвижениях в полицейский участок, особенно если они русские, а тем паче политически неблагонадежные.

П а у л ь. Госпожа фон Саломэ писательница.

Пока полицейские роются в ящиках и шкафах, комиссар подходит к кровати, двумя пальцами берет ночную рубашку, откладывает ее в сторону и садится.

К о м и с с а р. Вы спите вместе?

Пауль возмущен, но молчит. Один из агентов подходит, держа в руке экземпляр газеты «Союз социалистов».

П о л и ц е й с к и й. Смотрите, что я нашел.

К о м и с с а р (Паулю). Разве вы не знаете, что эту газету запрещено хранить и распространять? (Едва полицейский отходит, он отводит Пауля в сторону, ближе к окну.) У меня имеется донос одной немецкой гражданки. Ваша подруга — типичная «нежелательная иностранка». Что будем делать?

Пауль мгновенно понимает намек. Он хватается за деньги и быстро сует их комиссару.

К о м и с с а р. Скажите дамочке, чтобы она прекратила ходить на те собрания, которые она обычно посещает.

П а у л ь. Это дружеские вечеринки.

К о м и с с а р. Прислушайтесь к моему совету. Вы и так уже взяты на заметку.

Блюстителю порядка уходят.

Пока Пауль пытается разложить по местам документы и книги, появляется Лу, она тревожно озирается по сторонам.

П а у л ь. Полиция... мы взяты на заметку.

Л у. Почему?

П а у л ь. Собрания, друзья-социалисты... А также сестра Фрица: она донесла на тебя как на... никак не вспомню...

Л у (горько). Растлительницу малолетних. (Принимается помогать Паулю.)

П а у л ь. Если бы мы поженились, полиция оставила бы тебя в покое.

Л у. Ты считаешь, это подходящий повод?

Пауль не отвечает. Собирая бумаги, Лу замечает несколько адресованных ей писем, прежде она их не видела. Письма распечатаны. Она берет одно и читает.

Г о л о с Ф р и ц а. Дорогая Лу, знаешь, сколько горя ты мне причиняешь? Я на грани отчаяния. Я не собираюсь упрекать тебя, только хочу заметить, что ты была неискренней... Хотя бы напиши мне, Лу...

Пауль в замешательстве смотрит на Лу.

Л у. Почему ты их скрыл от меня?

П а у л ь (продолжает молча подбирать книги и листы бумаги). А ты почему ему ни разу не написала?

Лу молча надевает пальто.

П а у л ь. Ты куда?

Л у. В университет.

П а у л ь. Я провожу тебя.

Л у. Я иду с Карлом, а тебе надо заниматься.

П а у л ь. Ты стала меньше доверять мне. Это потому что мне не дают кафедру?

Л у. Как ты ошибаешься, Пауль. (Уходит.)

Пауль подходит к окну и видит Карла Андреаса.

Берлин, дом Пауля и Лу. Улица, день

Карл Андреас, мужчина лет сорока, ждет Лу. Лу подходит к нему, и они уходят.

Венеция, почта. День

Почта. Фриц стоит возле окошечка, над которым на многих языках написано: «До востребования». Фриц предъявляет служащему документ, тот перебирает корреспонденцию.

С л у ж а щ и й. Ничего.

Фриц, удрученный, отходит от окошка. Внезапно он замечает, что рядом стоит тот самый человек, которого он однажды видел, когда тот был закутан в плащ, скрывавший его нагое тело. Взгляд Фрица падает на письмо, лежащее перед этим человеком. На конверте Фриц читает свое имя.

Ф р и ц. Это письмо, сударь...

Человек в плаще (*берет конверт*). Это ваше?

Ф р и ц (*насмешливо*). Если, конечно, речь не идет об однофамильце.

Человек в плаще. Чистая случайность. Мне вручили его вместе с остальной корреспонденцией.

Ф р и ц. Они могли бы и проверить.

Человек в плаще. Вы не верите в случайность? (*Протягивает письмо его законному владельцу.*)

Сбитый с толку этой встречей, Фриц выходит на улицу.

Фриц смотрит на человека в плаще, удаляющегося по пустынной площади Сан-Марко.

Венеция, кафе «Флориан». День

Фриц заходит в кафе, намереваясь прочесть письмо сестры.

Г о л о с Э л и з а б е т. ... Если бы я не знала, что в сущности ты настоящий святой, не способный на плотские утехы, я бы тебя никогда не простила. Ты попал под влияние похотливой женщины... Я собрала сведения: Пауль и эта ужасная русская доподлинно живут в Берлине, вместе, *more uxorio*⁴...

Фриц потрясен этим известием. У него закружилась голова, он обхватывает ее руками, упираясь локтями в столик. Затем он выпускает голову и скатывает письмо в трубочку. Внезапно ему кажется, что в соседнем зале промелькнул человек в плаще. Фриц вскакивает, бросается к выходу и выбегает на площадь: он хочет догнать этого человека. Но тот исчез. Фриц проводит рукой по лбу, желая избавиться от наваждения.

Венеция, дом Петера Гаста на канале делла Джудекка.

Гостиная

Гостиная, обставленная в восточном стиле. Фриц растянулся на груде подушек, набросанных рядом с большим, до самого пола, окном, занавешенным плотными шторами. Он дремлет, изредка лениво прикладываясь к длинной трубке с опиумом. В полумраке можно разглядеть какую-то девицу: это Аманда, она тоже курит.

Ф р и ц. Я, кажется, заснул?

А м а н д а. Похоже, да.

Ф р и ц. Который час?

А м а н д а. Не знаю... выгляни на улицу.

Фриц приподнимает занавеску: за окном канал делла Джудекка, близится час заката. Фриц смотрит в окно.

Флэшбэк: Базель, университет. Кабинет ректора. День

Перед Ректором, почтенным господином лет шестидесяти, сидит Фриц (*он моложе, чем сейчас*).

Ф р и ц. Профессор Иммерман утверждает, что мне нужен длительный отпуск.

Р е к т о р. Насколько длительный, профессор? Не в упрек вам будет сказано, но в этом году вы уже довольно долго отсутствовали.

Ф р и ц. На весь год, а может, и больше... Вот медицинское заключение.

Он протягивает Ректору лист, тот читает.

Р е к т о р. То есть вы оставляете ваш курс *ad libitum*⁵.

Ф р и ц. *Ad libitum*.

⁴ Как супруги (*лат.*).

⁵ По желанию (*лат.*).

Ректор. Мне очень жаль. Таково же мнение всего профессорского состава. Мы будем вас ждать. Вас будет ждать просвещение!

Фриц усмехается. Ректор смотрит на него в некотором недоумении.

Ректор. Я сказал что-то смешное?

Дом Петера Гаста. Гостиная

Фриц корчится от безудержного хохота, часто нападающего на курильщиков опиума. Внезапно Фриц хватается за живот, смех обрывается. Входит Петер Гаст.

Петер (*кричит на Аманду*). Эй ты, потаскуха! Поднимайся! (*Подходит к Фрицу и отбирает у него трубку*.) Довольно, тебе будет плохо. (*Кладет ему на лоб примочку*.) И эта опять накурилась! Идиотка!

Не понимая, чего от нее хотят, испуганная Аманда начинает плакать.

Петер (*рассерженно кричит*). Я же сказал тебе: прекрати! (*Расстегивает Фрицу воротник, стаскивает с него пиджак*.)

Фриц (*приходит в себя, отталкивает руку Петера и указывает ему на стол*). Я хочу продиктовать тебе письмо!

Петер. Лу не станет отвечать. Ты ей уже отправил не меньше дюжины писем.

Фриц. На этот раз ответит. Пиши.

Петеру ничего не остается, как исполнить его желание. Пока он достает перо, Фриц молча закрывает глаза. Петер выходит из комнаты. Фриц отодвигает штору и смотрит на воду. У него галлюцинации.

Венеция, канал. День. Галлюцинации Фрица

Фриц плывет по каналу в гондоле. Навстречу ему движется грузовая лодка. Молодой человек, одетый, как подмастерье лодочника, хлопчет вокруг снастей. Он смотрит на проплывающего мимо Фрица, сидящего на лиловых подушках гондолы, и обращается к нему с замысловатым монологом.

Венецианец. Венерин холм, манна небесная и сладостный удел,
Утешение для томящейся плоти мужской,
Венерин холм, что птичку встрепенуться заставляет,
Венерин холм, что печаль утоляет,
Венерин холм, приятный и желанный,
Лощина, что кусает без зубов залетную пичужку,
Венерин холм, мед сладкий источающий,
О нежнейший Венерин холм, о возлюбленный холм Венеры.

Фриц смотрит на лодочника. Он понял не все, но кое-что разобрал и улыбается.

Венецианец (*Фрицу*). Если птичка причиняет вам беспокойство, то вон там есть доктор. (*Указывает на дверь, мимо которой проплывает его лодка, и возвращается к своей работе*.)

Фриц взволнован. Он робко поднимает глаза и видит блестящую табличку: «Доктор Дулькамара». Фриц оборачивается к молодому человеку, но его гондольер уже проплыл мимо двери. Фриц замечает, как молодой лодочник, делая вид, что очень занят, украдкой смотрит на него и улыбается.

Фриц (*обращается к гондольеру*). Поворачивайте назад. Мне надо вон в ту дверь.

Венеция, дом Дулькамары

Фриц находится в огромной пустой квартире. Шатаясь, словно пьяный, он проходит через анфиладу комнат. У последней двери стоит какой-то человек — это доктор Дулькамара. Мы узнаем в нем человека в плаще. Сейчас у него в руках белая маска на палочке (типичная маска венецианского врача XVIII века), и он прикрывает ею лицо.

Фриц чувствует, что это ловушка. Он хочет бежать.

Дулькамара. Я ждал тебя.

Фриц. Именно меня?

Дулькамара. С самого твоего приезда в Венецию.

Фриц. Я вас не знаю и запрещаю вам говорить мне «ты».

Дулькамара (*смеется*). Полно, мы же старые знакомые. (*Убирает маску.*)

Фриц. Я видел вас один раз, однако это не дает вам права...

Дулькамара (*со смехом*). Не валяй дурака. Мы знакомы уже двадцать лет.

Фриц (*хватается за голову*). Мне плохо...

Дулькамара. Догадываюсь. Садись.

Фриц. Клянусь, я вас не знаю.

Дулькамара (*подходит к нему, берет за руку и разглядывает ладонь, где виден небольшой зарубцевавшийся шрам*). Знак первого рукопожатия. (*Затем указывает Фрицу в пах и со смешком добавляет.*) А там другой знак.

Фриц молчит. Ему хочется бежать отсюда.

Дулькамара. У тебя в запасе семь лет, и из них ты целый год потратил на эту мартышку, грязную, тощую и тошнотворную, с ее накладными грудями. Ну и вкус!

Фриц. Не смей произносить ее имя!

Дулькамара. Как ты сентиментален. Даже больше, чем она. Ты хотел жениться на ней и, как это говорится, «ввести в семью»... хотел жить в законном браке. Словом, решил предать меня. Будто это не ты годами обхаживал меня, заверял в своей преданности, уверял, что мечтаешь обособиться от толпы, этого стада овец, как ты ее называешь, от простых, нормальных людей, покорных избирателей, какими ты их считаешь. (*Смеется.*) Комедия окончена, приятель, incipit tragoedia⁶!

Фриц убегает.

Венеция, дом Петера Гаста. Гостиная

Фриц лежит на подушках в комнате Петера. Аманда готовит очередную дозу опиума — крошит, измельчает, кладет крохотные кусочки зелья в головку трубки и передает ее растянувшемуся на подушках Фрицу. В комнате дымно и жарко. Вся в поту, Аманда затягивается трубкой, а затем ложится рядом с Фрицем — ей кажется, что ему плохо.

Галлюцинации Фрица возобновляются.

Венеция, улочка и переулок. Галлюцинации Фрица

Опершись на перила, Фриц стоит на мосту и смотрит на воду. Подняв голову, он замечает невдалеке Аманду. Она обнимает незнакомого молодого человека, треплет ему кудри. Фриц устремляется к ней, но Аманда вместе с юношей сворачивает в какой-то переулок. Фриц упорно идет за ними. Аманда и ее спутник идут медленно, и Фриц без труда поспевает. Внезапно юноша прижимает Аманду к стене какого-то дома и судорожно ощупывает ей лицо и плечи, беспорядочно хватая за грудь. Фриц видит, что этот юноша — тот самый венецианец, который указал ему дом Дулькамары.

Неожиданно Фриц оказывается в квартире Петера. Он бродит по ней словно во сне. Дверь в соседнюю комнату приоткрыта, оттуда до него доносится какой-то шум и непонятный шелест. Слегка толкнув дверь, Фриц видит, как Аманда, стоя возле софы, ласкает и одновременно раздевает соблазненного ею молодого человека. Завершив раздевание, она обнимает его. Но тут за спиной юноши возникает Дулькамара. Видимо, все это время он стоял у стены напротив парочки и поэтому остался незамеченным. Дулькамара сбрасывает с плеч плащ — он опять обнажен. Он разводит руки и заключает в объятия обоих любовников. Фриц присутствует при начале сцены любви втроем, сперва нежной и робкой, потом бурной и откровенной.

Фриц медленно опускается на пол и закрывает лицо руками. Соблазненный юноша испускает вопль. Фриц затыкает уши, чтобы не слышать его. Он чувст-

⁶ Начинается трагедия (лат.).

вует себя во власти кошмара и пытается отгородиться от него. Когда он вновь открывает глаза, юноша, бездыханный, лежит на полу в луже крови, на теле его многочисленные следы порезов. Его партнеры исчезли.

Венеция, дом Петера Гаста. Ванная комната

Фриц обнаруживает, что он голый, а в руке у него окровавленная бритва. От волнения у него начинает кружиться голова. Придя в себя и сообразив, что с ним случилось, он замечает, что находится в ванной, рядом с комнатой, где курил опиум. Он по-прежнему держит запачканную кровью бритву, а все тело его изрезано длинными неглубокими, но сильно кровоточащими порезами. Он пытается побриться, но делает это так неловко, что вновь режется. С порога за ним с усмешкой наблюдает Аманда.

Ф р и ц. Иди к своим гостям.

А м а н д а. Здесь нет гостей. Что ты делаешь?

Фриц смущен. Он все еще находится под воздействием опиума. Отбросив бритву, он рукой стирает с лица мыло. Аманда пытается обтереть полотенцем его окровавленное тело, но Фриц отталкивает ее и выходит из ванной.

Венеция, дом Петера Гаста. Комната Фрица и коридор

Фриц начинает быстро запихивать вещи в чемодан. Аманда наблюдает за ним.

А м а н д а. Ты всегда умеешь вовремя смыться, сын священника!

Фриц смотрит на нее, и в глазах его вспыхивает ненависть. Он надевает пиджак, берет чемодан и идет по коридору.

А м а н д а. Что мне сказать Петеру?

Ф р и ц. Я напишу ему.

Поезд, идущий в Берлин

В туалете берлинского поезда Фриц берет из стоящего на раковине мешочка щепотку опиума. Вагон качается, Фриц цепляется за что попало, ему трудно устоять на ногах. Он очень возбужден. В зеркале отражается его искаженное лицо.

Ф р и ц (внутренний голос). Лу, Пауль, я еду. Мы снова будем вместе.

Вагон по-прежнему качает. Фриц шатается и, поскользнувшись, падает. Поезд въезжает в туннель, свет мгновенно гаснет.

Берлин, улица. День

Фриц, заросший многодневной щетиной, с маленьким чемоданчиком, бесцельно бредет по тротуару.

Берлин, площадь. День

Перед дворцом кайзера происходит политическая демонстрация. Люди собираются в группы, на площади царит оживление. Несколько человек обернули красным знаменем статую императора Вильгельма — возле нее стихийно собрался митинг.

У ч а с т н и к м и т и н г а. Вчера — военный союз с австрийской империей, сегодня — антисоциалистический закон, одобренный рейхстагом. Пора прекратить преследования! Богатые жиреют, а нас отправляют сражаться в Африку и Южную Америку!

Фриц слушает, и постепенно его охватывает лихорадочное волнение. Он хочет что-то сказать, возвышает голос, чтобы его услышали, но его слушают (и то рассеянно) только те, кто оказался в толпе рядом с ним.

Ф р и ц. Я тот самый человек, кого вы ищете. Выслушайте меня! Европа страдает болезнью, имя которой национализм, имя второй болезни — идеализм. Очистите от них Европу! Выслушайте меня, прошу вас! Можете не признавать меня, только выслушайте! Вас учили ненавидеть жизнь, и жизнь уходит.

Уничтожьте идеалистов! Уничтожьте нации! Уничтожьте благие намерения! И тогда жизнь начнется заново. Жизнь всегда начинается заново.

Те, кто стоял рядом с Фрицем, слышали его речь. Они принимают его за обезумевшего фанатика и заставляют замолчать. Люди шарахаются от Фрица, и он в отчаянии озирается по сторонам. Внезапно взгляд его на ком-то останавливается: на противоположном тротуаре, в толпе, он видит Пауля и Лу. Они не могли его слышать, потому что его голос потонул в шуме других голосов. Фриц сходит с тротуара, чтобы подойти к ним. Они уже близко, он видит четкий профиль Лу. Неожиданно полицейские перегораживают улицу и начинают избивать демонстрантов. Митингующие разбегаются, толпа рассеивается. Перед Фрицем еще раз мелькают Пауль и Лу.

Ф р и ц. Лу! Пауль!

Его голос тонет в криках толпы. Чтобы пробиться к друзьям, он бросается в самую гущу людей, но все, в том числе и полицейские, со всех сторон толкают его, отшвыривают обратно на тротуар. Он теряет Пауля и Лу из виду. Его снова толкают, и вот он уже один.

Берлин, дом Пауля и Лу. Гостиная. Ночь

Дружеская вечеринка. Среди собравшихся Карл Андреас.

К а р л. Три четверти поступлений в государственную казну были истрачены на военные нужды. Когда социал-демократы сообщили об этом в парламенте, правая оппозиция подвергла их остракизму.

П а у л ь. С согласия парламента генерал фон Трейчке явился в университет читать лекции о войне, и тут же принялся жаловаться, что этот самый парламент связывает Германии руки.

Л у. И аудитория всегда переполнена.

К а р л (усмехаясь). А знаете ли вы, что все чиновники просто мечтают, чтобы у нас ввели военную дисциплину? Даже почтовые служащие требуют, чтобы им выдали форму.

Карл Андреас сидит на диване рядом с Лу и обнимает ее за плечи: всем должно быть понятно, какие отношения их связывают. Пауль наблюдает за ними, и от него не ускользает ни малейшее движение руки, обнимающей Лу. Лу смотрит на Пауля, он — единственный, кто понимает ее взгляд.

Г е н р и х (повернувшись к Лу). Ты была другом великого добровольного изгнанника. Кто-то сказал, что настало время пожинать плоды его философии.

Л у (взволнованно). В каком смысле?

Г е н р и х. Как теоретика идеи великой Германии.

Л у. У Фрица эта идея всегда вызывала отвращение.

Г е н р и х. Я где-то читал прямо противоположное мнение.

К а р л (насмешливо). И что из себя представляет этот противник дела великой Германии? Я имею в виду его мужские достоинства.

Л у. У него есть губы... и они мне нравятся.

Наступает тишина. Лу встает и уходит к себе в комнату. Остальные продолжают разговор.

Берлин, дом Пауля и Лу. Спальня Лу. Ночь

Лу отыскивает таблетку в ящике ночного столика и принимает ее, запивая стаканом воды. Она не видит, как входит Пауль. Пауль закрывает за собой дверь и обнимает ее.

П а у л ь. Как дела?

Л у. У меня болит голова.

П а у л ь. Я хочу поговорить с тобой.

Лу опускается на кровать. Оценивающе взглянув на кровать, Пауль тоже садится.

П а у л ь (стараясь быть ироничным). Карл находит ее удобной?

Лу раздраженно вскакивает, но Пауль удерживает ее. Лицо его печально и нежно. Лу снова садится.

Лу. Давай поговорим где-нибудь в другом месте.

Пауль. Останемся здесь. Тут тоскливо, зато менее официально. Ты принимаешь его в этой комнате? С чего он начинает?

Лу. Молчит и занимается любовью.

Пауль. Потому что ему нечего сказать.

Лу. Это неважно.

Пауль. Скажи мне, как он это делает.

Лу. Ты уверен, что хочешь знать именно это?

Пауль кивает. Желая разрядить тягостную атмосферу, Лу начинает сочинять.

Лу (*дразнит Пауля*). Он бежит за мной... рычит, как разъяренный хищник. Ему нравится смотреть, как я убегаю. Он умеет подражать звериному рыку.

Пауль. Ты смеешься надо мной. Но давай дальше. Что он делает потом?

Лу. То же, что делают арабы. Он говорит, что научился этому у арабских наездников.

Пауль. Чему научился?

Лу (*шутливо*). Слишком сложно объяснять. А теперь хватит. Ты сам мне никогда ничего не рассказываешь.

Пауль (*теряется*). Я верен тебе.

Лу с нежностью смотрит на Пауля. Он крепко обнимает ее.

Пауль. Тебе нравится заниматься этим с ним?

Лу. Он ведет себя снисходительно — возможно, из-за возраста.

Пауль. Тебе с ним нравится больше, чем с Фрицем?

Лу пытается высвободиться, но Пауль еще крепче прижимает ее к себе.

Пауль. Мы ведь никогда не расстанемся, правда?

Лу кивает в знак согласия. Раздается звонок в дверь.

Берлин, дом Пауля и Лу. Ночь

Пауль идет открывать. Это консьержка принесла письмо. Письмо адресовано Лу. Подходит Лу, и Пауль отдает ей письмо.

Лу. Кто его принес?

Консьержка. Господин, который еще вчера спрашивал вас.

Лу благодарит консьержку, а когда та уходит, распечатывает конверт.

Лу (*громко*). Это от Фрица! Он в Берлине.

Пауль недоверчиво смотрит на нее.

Лу (*читает*). «...Дорогие Лу и Пауль, не переживайте, даже если узнаете, что, окончательно пав духом, я решил положить конец своим страданиям. Я пришел к этой мысли после нескольких сильнейших доз опиума... принял их от отчаяния. Я думал, что лишусь рассудка, а оказалось совсем наоборот: я нашел в себе силы вернуться к вам... но не знаю, как вас найти...»

Лу потрясена интонацией письма.

Пауль. Где он находится? Он об этом пишет?

Лу глядит на письмо: оно написано на фирменной бумаге отеля, где остановился Фриц.

Лу. Он в «Виктории». Мы должны поехать к нему.

Пауль. Чтобы начать все сначала?

Лу. Хорошо, иди один и поговори с ним. Прошу тебя.

Пауль начинает нервничать. Он саркастически усмехается.

Пауль. «Если хотите сказать жизни «да», станьте эгоистами и забудьте о жалости». Это его слова.

Лу накидывает на плечи пальто и уходит.

Пауль возвращается в гостиную.

Карл. А где Лу?

Пауль. Ей надо было срочно уйти. Она просит ее извинить.

Генрих. Она ушла одна? Однако из тебя плохая компаньонка, Пауль!

Пауль в ярости бросается к гостю. Оливия останавливает его и усаживает на стул. Вновь воцаряется спокойствие.

Берлин, городские улицы. Гостиница «Виктория». Ночь

Лу быстро, почти бегом идет по улице.

Лу входит в гостиницу и направляется к знакомому портье. Тот здоровается с ней. Лу задает ему несколько вопросов, он отвечает ей.

П о р т ь е. Я могу сказать, чтобы его позвали.

Лу томительно долго смотрит на портье. В эти минуты в ней борются противоречивые чувства.

Л у. Нет, спасибо.

П о р т ь е. Передать ему записку?

Л у. Не стоит.

Лу выходит из гостиницы, и темнота поглощает ее.

Берлин, улицы и городской сад. Ночь

Погрузившись в собственные мысли, Лу бесцельно бродит по берлинским улицам. Войдя в городской сад, она садится на скамейку и плачет.

Флэшбэк: Лейпциг, квартира. День

Лу видит Фрица в их лейпцигской квартире. Кругом царит полумрак. Фриц лежит на кровати и бормочет словно в бреду.

Ф р и ц. Лу, моя неистовая, самолюбивая моя, куда ты меня теперь заведешь? Ты всегда бежишь от меня, а я всегда нахожу тебя, даже когда след твой едва различим... Нет, мне не нужно жалости! Лу, белокурая моя бестия, беги, куда влечет тебя твое самолюбие!

Берлин, городской сад. Ночь

В приступе отчаяния Лу разрывает письмо Фрица на мелкие кусочки, комкает, запихивает в рот и с плачем жует. Какой-то солдат останавливается и с изумлением наблюдает за этой странной сценой.

Берлин, гостиница «Виктория». Комната Фрица. Ночь

Фриц стоит босиком, рукава его засучены. Ступая по голому полу, он дрожит от холода и, чтобы не упасть, прислоняется к шкафу. Через некоторое время он опускается на пол и всем, что попадает под руку, начинает бинтовать себе ноги: покрывалом, содраным с кровати, полотенцем. Потом он смотрит в пустоту. Он ждет, будет ждать до утра.

Дверь не заперта. В комнату входит Пауль. Фриц сидит на полу, его ноги обмотаны покрывалом. Он поднимает глаза на Пауля — тот стоит перед ним, не в силах вымолвить ни слова.

Ф р и ц. Ты ищешь Лу?

П а у л ь. Она придет сюда.

Ф р и ц. Не придет.

П а у л ь. Придет.

Ф р и ц. Нет, я ее знаю. Она мой кумир (*смеется*), сверхчеловек, бестия, белокурая и свободная, вот она какая. Если бы она была иной, разве ты прицепился бы к ней, как репей?

П а у л ь (*обиженно*). А ты?

Ф р и ц. Для меня это любовь. (*Смеется*.) Мы с ней соединяемся не в материальном мире, а в воображении. Мы с ней никогда не сможем быть просто друзьями, какими стали вы.

П а у л ь. Ты... Под видом идеальной любви ты вынашивал самые низменные планы относительно Лу. Ты все разрушил.

Ф р и ц. Низменные? Но почему низменные? И потом, не я один их вынашивал, господин Рее! Как ты думаешь, что такое Лу? Это тощая, грязная, тошнотворная мартышка с накладными грудями.

П а у л ь. Что это меняет? Она — моя судьба.

Ф р и ц. Ну и вкус!

П а у л ь. Ты лжец. Ты говоришь так, потому что злишься, что не можешь спать с ней. Ты только посмотри на себя! Лучше скажи, что я могу для тебя сделать.

Ф р и ц (*берет со стоящего на полу подноса ножик и протягивает руку*). Надрежь мне здесь.

П а у л ь (*в недоумении смотрит на него*). Ты с ума сошел!

Ф р и ц. Я стану плакать от физической боли: мне так легче. Лу выполнила бы мою просьбу.

П а у л ь. Неправда.

Ф р и ц. Не все же такие трусы, Пауль. (*Еще туже заматывает покрывало вокруг ног. Когда он вновь поднимает глаза, Пауль уже ушел.*)

Поезд, идущий из Берлина на юг. День

Фриц сидит в купе. Все места рядом с ним заняты военными. Один из них яростно спорит с Фрицем.

О ф и ц е р. Сударь! Говорите только за себя.

Ф р и ц. Таков уж мой удел. А разве вы не чувствуете трупного запаха?

О ф и ц е р. Нет.

Ф р и ц. У вас плохое обоняние.

О ф и ц е р (*оскорбленно*). Так вы пацифист?

Ф р и ц. Нет.

О ф и ц е р. Рад за вас!

Ф р и ц (*с заговорщическим видом*). Они хотят войны... с Германией. Германия опасна. Я на стороне латинян.

Офицеры возмущены. К счастью, входит контролер.

Ф р и ц. Один билет, пожалуйста.

К о н т р о л е р. Куда вы едете?

Ф р и ц. На юг.

К о н т р о л е р (*нетерпеливо*). Куда именно?

Ф р и ц. Скажем, в Венецию... Нет, в Турин.

Пока контролер выписывает билет, возмущенные офицеры покидают купе.

Берлин, дом Пауля и Лу. Спальня Лу. День

Лу лежит в кровати рядом с Карлом. Тот в очередной раз пытается овладеть ею.

Л у. Сейчас же прекрати.

К а р л. Не прекращу — ни сейчас, ни потом.

Л у. Я хочу пить.

Карл встает с постели (он голый) и наливает в бокалы вино. Один бокал протягивает Лу, а другой залпом выпивает сам. Затем он достает из пиджака складной нож и раскрывает его.

К а р л. Боишься?

Л у. Нет.

К а р л. Выйдешь за меня замуж?

Л у. Нет, Карл... а теперь уходи.

К а р л (*насмешливо*). Возвращается «компаньонка»?

Л у. Ты глупец.

Карл не выносит, когда последнее слово остается за Лу. Он нервничает, у него портится настроение, словом, он готов на все. Теперь он приставляет острие ножа к животу.

К а р л. Если ты не выйдешь за меня замуж, я убью себя. Скажи мне: да или нет.

Л у. Брось нож и не валяй дурака.

К а р л. Да или нет?

Л у. Нет. Прекрати!

Карл надавливает на нож, лезвие погружается в живот, и Карл валится на пол. Лу в ужасе бросается к нему и выдергивает нож из раны — кровь заливают все вокруг.

Лу. Ты с ума сошел. О, Боже!

Рана Карла выглядит ужасно, но она не смертельна.

Карл (*шепчет*). Это ты меня ударила.

Лу. Я?

Карл. Выйдешь за меня замуж?

Потрясенная Лу бормочет: «Да... да...» Сама же в это время торопливо одевается. Она спешит позвать кого-нибудь на помощь. Лу уверена, что Карл тяжело ранен, потому что из раны вытекло много крови.

Берлин, дом Пауля и Лу. Ночь

Тихо, стараясь не разбудить Лу, возвращается домой Пауль. Но Лу не спит. Дверь в ее комнату открыта, там горит свет. Пауль входит и видит Лу, сидящую на кровати в неудобной позе. Одежда ее в полном беспорядке, на полу кровавое пятно. Не зная, что и думать, он подходит к ней и замечает, что руки у нее тоже в крови.

Пауль. Господи Боже мой, Лу! Что с тобой случилось?

Лу. Карл... он пытался... теперь он в больнице. Я выхожу за него замуж.

Такого страшного удара Пауль не ожидал. Он берет ее запачканные кровью руки в свои.

Пауль. Он тебя шантажировал? Ты не обязана это делать.

Лу. Я согласилась, но с условием, что между мной и тобой ничего не изменится.

Пауль недоверчиво качает головой. Лу с тоской смотрит на него.

Лу. Он больше не будет моим любовником. Он будет жить с нами, но спать в кабинете.

Пауль. Лу, это невозможно.

Лу. Почему, Пауль? Очень даже возможно.

Пауль. Мы уже пытались, разве нет?

Лу. Карл не такой... не такой, как Фриц.

Пауль печально кивает. Он встает, но неожиданно шатается, пытаясь сохранить равновесие, словно пол ускользает у него из-под ног.

Пауль. Это решено?

Лу со страдальческим видом кивает головой. Она протягивает руки к Паулю, но тот не замечает и выходит из комнаты. Лу сидит на кровати в полной прострации.

Берлин, дом Пауля и Лу. Коридор, комната Лу и гостиная. Ночь

Пауль выходит из своей комнаты с дорожной сумкой в руке. Он в пальто. В немой тоске Пауль и Лу смотрят друг на друга: это миг, который длится целую вечность.

Лу. Пауль. (*Подходит и обнимает его, но Пауль остается холоден. С трудом высвободившись из ее объятий, он уходит.*) Пауль!

Пауль не останавливается. Если он станет слушать ее, он пропал. Лу слышит, как хлопает входная дверь. Сделав пару шагов, она ощущает себя совершенно опустошенной. Снова раздается стук входной двери, и Лу бросается в гостиную. Это вернулся Пауль. Он кидает на конторку связку ключей, туда же кладет фотографию Лу, висевшую у него над столом.

Лу (*шепчет*). Не уходи, Пауль...

Некоторое время Пауль колеблется, затем, повернувшись к ней спиной, зажмуривает глаза и почти бегом устремляется на улицу. Лу подходит к окну.

Лу смотрит, как Пауль переходит улицу. Она плачет.

Берлин, вокзал Ангальтер. Ночь

Пауль расхаживает по пустынной платформе. Бесспорно, это самая жуткая ночь в его жизни: впереди у него неизвестность. Никогда еще он не чувствовал себя таким потерянным. За эти несколько часов он сильно постарел.

Вокзал Ангальтер живет своей особой ночной жизнью, заметной только тем, у кого есть лишнее время и нет никаких дел.

Навстречу Паулю идет проститутка. Она пытается привлечь его внимание. Он оборачивается, но не останавливается и идет дальше. Через некоторое время проститутка вновь оказывается рядом с ним. Он смотрит на нее невидящим взглядом.

Проститутка. Только три марки.

Пауль молчит. Он похож на человека, который долго спал и теперь никак не может проснуться.

Пауль (*прислушиваясь к собственному голосу*). Я заплачу тебе в два раза больше, если ты пойдешь с кем-нибудь из носильщиков и покажешь мне, как ты это делаешь.

Женщина, довольно молодая и кокетливо одетая, издевательски смотрит на Пауля сверху вниз.

Проститутка. Сначала заплати мне.

Пауль дает ей деньги, и женщина удаляется. Оставшись один, Пауль испытывает искушение уйти — он уже раскаивается в своей просьбе. Но женщина возвращается.

Проститутка. Он догонит нас. Но он тоже просит три марки.

Пауль соглашается и вытаскивает банкноту. Женщина делает ему знак следовать за ней.

Пауль и проститутка вступают под своды мрачного виадука, освещаемого только бледным светом далекого фонаря. Из темноты возникает приземистый мужчина в надвинутом на глаза берете. Он молчит. Пауль вглядывается в него. Кажется, мужчина довольно молод — на вид ему не больше тридцати.

Проститутка. Давай скорее. (*Задирает платье.*)

Пауль взволнованно, словно замороженный, смотрит на мужчину — это носильщик с вокзала. Перед взглядом Пауля в неверном ночном свете возникает мужской член.

Пауль (*вполголоса*). Подожди. (*Протягивает руку, чтобы потрогать член.*)

Носильщик какой-то миг тупо наблюдает за ним, затем раздраженно отталкивает руку Пауля.

Носильщик. Я хочу кончить.

Наконец Пауль выходит из темного виадука. На улице занимается бледный рассвет.

Турин, пансион «Дель Фино». Комната Фрица. День

Просто обставленная комната, просторная и удобная, возле стены стоит фортепьяно. Окна закрыты. В углу, положив голову на колени, на полу сидит Фриц. Он разговаривает сам с собой. Позже мы замечаем, что здесь находится Петер Гаст, который при свете керосиновой лампы пытается записывать речь Фрица.

Фриц. Поскольку... Поскольку я знаю, что очень скоро мне придется поставить перед человечеством одну из самых серьезных проблем, какие когда-либо вставали перед ним, необходимо разъяснить, кто я такой. Я вовсе не пугало и не моральный урод. Просто я полная противоположность тем людям, которые и по сей день почитаются добродетельными. Между нами говоря, именно этим я и горжусь. Я... я последователь Диониса и если бы мог выбирать, стал бы сатиром, а не святым. (*Улыбается.*) Я никогда не собирался улучшать человечество. Я — разрушитель идолов, а это значит...

Петер. Говори помедленнее, я за тобой не успеваю. Черт бы побрал эту темноту! И потом, какой во всем этом смысл? Фриц, ты сегодня более мрачен, чем обычно. И я догадываюсь, почему. Ты узнал, что Лу выходит замуж.

Фриц (*усмехается и цитирует*). ...If thou marry, hang me by the neck, if horns that year miscarry!⁷

Петер. О! Шекспир, «Бесплодные усилия любви».

⁷ «Если ты женишься, будь я проклят, пусть меня повесят, если в этом году у нас будет недостаток в рогах!» (англ.)

Ф р и ц (*печально*). Бесплодные усилия любви...

П е т е р. Из-за этой беспардонной авантюристки ты доводишь себя до изнеможения! (*Снова берется за перо.*) Так все же, кто ты такой?

Вместо ответа Фриц встает и смахивает со стола чернильницу, листы и все остальное.

Ф р и ц. Замолчи и уходи!

Петер поднимается, надевает пиджак и замечает, что из кармана у него торчит газета.

П е т е р (*кладет газету на стол*). Он умер! Умер!

Фриц вопросительно смотрит на него.

П е т е р. Вагнер! Задыхнувшись в бархате и безделушках. Старый пустозвон!

Фриц с размаху дает ему пощечину. Он потрясен этим известием.

П е т е р. Черт побери! Ты сам говорил, что он шут.

Ф р и ц (*холодно*). Не смей оскорблять истинного художника, ты, жалкий музыкантишка!

П е т е р (*смотрит на него с недоверием и обидой*). Ты всегда хвалил мою музыку.

Ф р и ц (*со смехом*). Потому что я низкий лжец. (*Смеется истерическим смехом.*)

Петер хватается за него, замахивается, но рука его бессильно застывает в воздухе. Из кафешантана, расположенного на площади под окнами пансиона, доносится голос Милли, исполняющей сегидилью из «Кармен».

Турин, небольшая площадь и комната Фрица

Фриц идет к окну, открывает его и приветственно машет рукой Милли. Она отвечает ему тем же.

Ф р и ц. Вот это музыка! Петер, нам надо отправить соболезнования Козиме Вагнер.

Петер еще сердится, однако, подчиняясь Фрицу, начинает поднимать с пола чернильницу и листы.

Ф р и ц (*диктует*). Дорогая Козима, так как теперь вашим единственным партнером в постели является тщеславие, вы наверняка пустите туда какого-нибудь козла. Этот козел находится в Турине...

Петер смотрит на Фрица, как на сумасшедшего, и отбрасывает ручку.

П е т е р. Такие вещи пиши сам!

Не обращая на него внимания, Фриц направляется к зеркалу, смотрит на себя и усмехается.

Ф р и ц. Интересно, как я смеюсь? И какая у меня улыбка? (*Внезапно начинает петь.*)

...Любовь дитя, дитя свободы,
Законов всех она сильней.
Меня не любишь, но люблю я,
Так берегись любви моей!

(*Затем поворачивается и невидящим взором смотрит на Петера.*) Все государства взлетят на воздух. Я динамит. Я избранник судьбы.

Берлин, дом Лу. Ночь

Лу в ванной. Она готовится отойти ко сну. На пороге появляется Карл. Он подходит к ней и протягивает к ней руки.

Л у. Прошу тебя, не начинай все сначала. Уйди.

К а р л. Нет. Я имею право.

Л у. С сегодняшнего дня я буду запираю свою спальню на ключ.

К а р л. Ты же моя жена, черт побери!

Л у. Не дотрагивайся до меня! Забыл наш уговор?

К а р л. Лу, прошу тебя, хоть один раз...

Л у. Тогда я ухожу.

Карл, преградив ей путь, яростно сжимает ее в объятиях. Она пытается вырваться. Он становится более агрессивным, делает попытку изнасиловать

ее. Она вырывается и убегает из ванной. Карл успокаивается. Лу садится на кровать и закуривает сигарету. Карл устраивается рядом и снова пытается овладеть ею. Лу ускользает от него и бежит в ванную. Карл, сникнув, бросается ничком на кровать и рыдает в голос. Подушка заглушает его стенания. Лу выходит из ванной, подходит к нему и гладит по голове.

К а р л. Я знаю, у тебя есть друг.

Л у. В нашем соглашении предусмотрено, что я буду свободна.

К а р л. Я ревнив.

Л у. Давай разведемся.

К а р л. Нет. (*Смотрит на нее и слегка касается ее пальцем.*) Упрямец моя... Скажи, Лу, что я должен сделать, чтобы угодить тебе?

Л у (*смеется*). Пошлый старикашка.

К а р л (*обнимает ее*). Когда же ты повзрослеешь, Лу?

Л у. Не знаю, может быть, скоро, а может быть, никогда.

Карл идет в комнату Марии, экономки. Это милая, приятная женщина лет тридцати. Карл зажигает свет на ночном столике, и экономка просыпается. Она откидывает одеяло и садится...

М а р и я. Ах, это вы!

Карл усаживается на край кровати и утыкается лицом ей в колени. Она ласково гладит его по голове.

К а р л. Эта шлюха не хочет меня.

М а р и я. Вы не должны ее так называть.

К а р л. Ты защищаешь ее, потому что она твоя хозяйка. А ты знаешь, что она трахается с кем попало?

М а р и я. Вы договорились, что не будете мешать друг другу.

К а р л (*отталкивает ее*). Все вы хороши!

Мария пытается отвернуться от него, но Карл яростно хватает ее и овладевает ею.

Городок Бохум в Рурской области, амбулатория Пауля.

Приемная. День

Бохум — маленький городок с рудниками, мастерскими и литейными цехами. Большую часть его населения составляют рабочие. Работают даже женщины. В узком переулке, застроенном жалкими лачугами, где в неопикуемой нищете живут обездоленные и безработные, Пауль открыл медицинскую амбулаторию. Она состоит из большой комнаты, где постоянно толпятся бедняки, и закутка, где он принимает пациентов. Сейчас входят сразу несколько человек, их встречает пожилая медсестра.

М е д с е с т р а. Уже поздно. Могли бы прийти пораньше. Доктор больше не принимает.

Вошедшие не отвечают и молча садятся на скамью.

Пауль осматривает мужчину средних лет, тот беспрерывно кашляет. Пауль прослушивает ему легкие.

П а у л ь. Вы могли бы взять отпуск?

П а ц и е н т. Нет.

П а у л ь. Вам следует есть больше мяса.

П а ц и е н т. Доктор, вы что, смеетесь надо мной?

П а у л ь. Нет. (*Моем руки в тазу, который держит медсестра.*) У вас есть дети?

П а ц и е н т. Трое.

П а у л ь. Постарайтесь, чтобы они не пользовались вашим прибором и не ели из вашей тарелки. Заведите себе отдельное полотенце. Что вы обычно едите?

П а ц и е н т. Картошку.

П а у л ь (*сует ему в руки деньги*). Купите себе хотя бы сала.

Бохум, забегаловка возле речного порта

Забегаловка для простонародья, здесь собираются пролетарии и люмпены. Хозяин заведения приносит Паулю графинчик вина. Пауль пьет, озираясь по сто-

ронам. Неподалеку от него сидят двое юнцов, они разговаривают, смеются и пьют. Заметив их, Пауль дрожит всем телом. Он приходит в смятение, воспоминания уносят его далеко отсюда.

Флэшбэк: Рим, Палатинский холм. Луг. Ночь

Возбужденный Пауль преследует Лу. Он ловит ее за платье. Она смеется, но когда он осмеливается обнять ее, бьет его и убегает. Остервенев, он догоняет ее, валит на землю и задирает платье. Она уворачивается, он хватается за ногу, и она снова падает. Однако теперь Лу лежит спокойно, смотрит на него без страха и ждет. Ее умиротворенный вид пугает Пауля. Он робко кладет руку ей на бедро, рука дрожит и замирает. Пауль отпускает добычу и всхлипывает от бессильной злости. Лу смотрит на него и садится рядом.

Турин, улицы и рынок. День

Радостный Фриц идет по улице. В лице его заметна какая-то странность. Он улыбается каждому встречному, словно старому знакомому. На рынке, где торгуют фруктами, он подходит к прилавку и указывает на виноград. Продавщица с улыбкой выбирает ему самую красивую гроздь. Со словами «Благодарю, благодарю...» Фриц дает ей монету. Угощаясь виноградом, он продолжает прогулку. Внезапно он останавливается. Его внимание привлекла банальная уличная сцена: извозчик яростно стегает кнутом лошадь, которая отказывается трогаться с места. Фриц спешит на помощь. Он вырывает кнут из рук извозчика и принимается гладить морду животного. Фриц обнимает лошадь, плачет, прижавшись головой к ее голове, рыдает, разговаривает с животным. Мы не слышим его слов. Извозчик изумлен, прохожие останавливаются и с удивлением смотрят на господина, что-то исступленно нашептывающего на ухо лошади. Внезапно Фриц падает: он потерял сознание.

Турин, пансион «Дель Фино». Комната Фрица

В комнате темно, все окна занавешены. Фриц лежит в кровати — его принесли сюда с улицы, где он потерял сознание. Голова его обвязана мокрым полотенцем, оно придает ему смешной вид и делает похожим на турка. Ему плохо, но глаза его открыты, а недвижный взор устремлен на середину комнаты: он что-то видит там. За фортепьяно сидит Петер и играет тот самый отрывок, который исполнял в самом начале — в гостинице на улице Тритоне в Риме.

Фриц. Ты их видишь?

Петер. Кого?

Фриц. Двух невидимок.

Петер. Здесь никого нет.

Фриц видит молодого венецианца, указавшего ему дом Дулькамары. Съежившись, венецианец сидит на полу и плачет. Фриц отрывает голову от подушки.

Фриц. Но все же кто ты?

Венецианец. Христос.

Фриц. Почему ты плачешь, бедняжка?

Венецианец. Я одинок.

Фриц. Неужели ты был так наивен, что не догадывался об этом?

Венецианец. Посмотри. (*Задирает рубашку и показывает кровотокающие раны.*)

Раздается короткий смешок. Рядом, на диване, сидит еще один человек — сам Дулькамара. Как всегда, он закутан в черный плащ.

Дулькамара. Я могу тебя утешить.

С кровати раздается тревожный голос Фрица.

Фриц. Осторожно, это демон!

Дулькамара. Я свободный человек. (*Смеется.*) И твой единственный друг.

Венецианец (*смотрит на него*). Я знаю.

Дулькамара. Проклятые отступники ... нас разлучили.

Венецианец. Они меня все время били, за то, что я искал тебя.

Дулькамара. Теперь мы вместе.

Венецианец (улыбается). Да, наконец-то. Если они нас увидят, они убьют нас.

Дулькамара. Вместе мы сможем защитить себя.

Венецианец. Верно.

Петер (Фрицу). Ты говоришь сам с собой!

Фриц. Я?

Петер. Да. Представь себе. Тебе очень плохо?

Фриц остранным взглядом смотрит на Петера.

Берлин, дом Лу. День

Пауль стоит перед дверью дома, который когда-то был и его домом. Теперь ему открывает Карл.

Пауль. Я понимаю, что не должен был...

Карл. Почему? Входите. Лу нет дома. Она в Монако. Она постоянно в разъездах, полагаю, как и в те времена, когда была с вами.

Пауль и Карл устраиваются в гостиной. Карл смотрит на Пауля с интересом и любопытством одновременно.

Карл. Вы ведь уехали из Берлина, не так ли?

Пауль. Да, с тех пор...

Карл. Я попрошу принести стаканы. (Уходит.)

Пауль оглядывается, встает и смотрит на фотографию Лу. Карл возвращается и садится. Мария приносит поднос со стаканами и вином. В это время появляется девчушка лет двух, она бежит за собачкой. Уходя, Мария уводит девочку.

Карл (продолжая разговор). Это моя... но не от Лу... Ее мать — та женщина, что сейчас принесла нам вино.

Пауль смотрит на Карла, словно не понимая, что тот сказал.

Карл. Вот так мы и живем.

Пауль слегка кивает, одобрительно улыбаясь. Карл наблюдает за ним.

Карл. Вы посвятили себя работе... и не ради денег. Это достойно восхищения. Вам нравится ваша работа?

Пауль. Да.

Карл. Знаете... Жизнь меняется. Сегодня я вас понимаю лучше, чем прежде.

Пауль (смотрит ему в глаза). У вас есть новости о Фрице?

Карл. Как сказать... Мне неприятно это говорить, но он сошел с ума. Его подобрали, когда он разговаривал с лошастью. Сейчас он в одной из клиник Иены. Знаю, вам это больно слышать. Лу говорила мне о вашей троице. Вы жили вместе...

Пауль настороженно вслушивается в слова Карла. Скоро мы понимаем, что Пауль глубоко страдает. Он перестает слушать Карла.

Флэшбэк: Базельский университет. День

Переполненная аудитория Базельского университета. Профессор, то есть Фриц, приятным голосом вещает с кафедры.

Фриц. Мы можем утверждать, что дионисии устраивались повсюду, от Рима до Вавилона. В эти дни провозглашалась сексуальная вседозволенность, в угаре наслаждений люди забывали об уважении к семейному очагу и так называемым правилам приличия.

Студент Пауль жадно слушает.

Фриц. Тогда не было страха перед красотой и чувственностью, которые в последующие века стали олицетворением всего греховного. Мужчина стучал ногой в такт музыке, тем самым утверждая: я, мужчина, являюсь господином земли, которой касается моя нога. Отбивай такт и верь... верь, что Бог природы находится внутри тебя. Если ты не веришь в это, если разум твой порождает абстрактных идолов, значит, ты излишне самонадеян, и твой бог возмутится, покинет твое тело, и ты не сможешь отбивать такт...

Иена, психиатрическая клиника. Кабинет доктора Бингсвангера. День

Элизабет представляет доктору Бингсвангеру некоего Юлиуса Лангбена, писателя, автора очерков, пронизанных духом пангерманизма.

Э л и з а б е т. Раз и до вас, доктор, дошла слава о господине Юлиусе Лангбене, то дело упрощается. Вы, конечно, знаете, что он представил бесспорные доказательства того, что великие гении имеют нордическое происхождение. Об этом же писал мой брат.

Л а н г б е н. Причиной моего визита, доктор, являются интересы великой Германии. Правящие круги начинают понимать, что ваш пациент — гений, и им хотелось бы — совершенно справедливо — познакомить с его идеями молодежь. Однако в трудах этого гения имеется небольшой изъян... его воззрения на мораль. Улавливаете мою мысль? Полагаю, вы согласны, что подобные воззрения неприемлемы. Если бы нам в процессе дискуссии удалось убедить его изменить взгляды по некоторым вопросам...

Б и н г с в а н г е р (*перебивает его*). Его рассудок помрачен. Он не может вести никакие дискуссии.

Л а н г б е н. Достаточно было бы просто какого-нибудь знака, выражающего отказ... Сестра пациента, пользующаяся его полным доверием, готова помочь мне.

Б и н г с в а н г е р. У пациента церебральный паралич, от ваших вопросов его состояние может ухудшиться.

Юлиус Лангбен продолжает настаивать, его активно поддерживает Элизабет. Лангбен вынимает из кармана конверт и вкладывает его в руку доктора.

Л а н г б е н. Личный секретарь канцлера готов высоко оценить ваше сотрудничество. Дайте мне разрешение навещать пациента, чтобы у меня было время спокойно поговорить с ним.

Парк клиники. День

Фриц один. Он сидит на скамейке, уставившись в землю. Подняв голову, он видит идущую к нему Элизабет. Он вздрагивает и бежит прочь. Подбежав к пруду, он бросается в него, но вода доходит ему только до пояса. К нему мчится санитар. Он настигает его, хватая и силой выводит из пруда. Сестра ждет на берегу. Фриц идет к ней.

Э л и з а б е т. Бедный, родной мой.

Фриц, которого санитар крепко держит за руку, смотрит на Элизабет.

Ф р и ц. Возлюбленная моя!

Э л и з а б е т. Не говори глупостей... хватит... хватит...

Влекомый санитаром, Фриц направляется в клинику. Сестра следует за ним.

Э л и з а б е т. Будь умницей. Скоро мы вернемся домой.

Бохум, амбулатория Пауля. День

Пауль отпирает амбулаторию. Пациентов еще нет. Он идет в кабинет. И тут перед его глазами отчетливо встает картина, воспоминание о которой сохранилось в самом дальнем углу его памяти.

Флэшбэк: Рим. День

Пауль вспоминает коридор гостиницы на улице Тритоне в Риме. Он стоит возле комнаты № 25, где живет Фриц. Он только что оставил Фрица наедине с проституткой. Так как Пауль неплотно прикрыл за собой дверь, то ему достаточно слегка повернуть ручку, чтобы заглянуть внутрь. Именно это он и делает. Он видит мадам Терезу в одних чулках и ярком лифчике. Она лежит на кровати и медленно раздвигает ноги, к ней приближается Фриц. В сильнейшем возбуждении Пауль закрывает глаза и представляет себе ту же самую сцену, только на месте Терезы он видит себя.

Бохум, амбулатория Пауля. День

Пауль опирается на дверной косяк, он необычайно взволнован. Обхватив голову руками, он постепенно сползает вниз.

Бохум, забегаловка возле речного порта. Ночь

Пауль входит и садится за стойку. Он просит принести ему рюмку коньяку, потом еще одну. Он оглядывает собравшихся: вечером заведение битком набито рабочими и люмпенами. Все курят, пьют, многие уже пьяны. Пауль пьет, твердя про себя: «Он разговаривал с лошадей». На лице его появляется улыбка. Избавившись от воспоминаний, он обращается к сидящему рядом с ним бедно одетому молодому человеку.

П а у л ь. Хотите выпить со мной?

Тот соглашается и смотрит на Пауля — он единственный «господин», которого можно встретить в этом заведении.

Бохум, тропинка над рекой. Ночь

Пауль и пятеро юнцов, в том числе и тот, кому он предложил выпить, бредут вдоль берега по извилистой тропинке. В руках у них бутылки, все уже основательно набрались.

Пауль и пятеро юнцов стоят на причале. Юнцы уже выцедили большую часть принесенных с собой бутылок и теперь забавляются, пиная их, словно футбольный мяч. Все совершенно пьяны и нетвердо держатся на ногах. Пауль тоже пьян, перед глазами у него все плывет. У парня, который садится рядом с Паулем, на шее болтается какой-то амулет. Пауль протягивает руку к амулету.

П а у л ь. Что это?

П а р е н ь. Святой Себастьян.

П а у л ь. А, которого стрелами...

Галлюцинации Пауля. Лес

Пауль видит себя в лесу. Полностью обнаженный, он привязан к дереву, как святой Себастьян, только лицом к стволу. Вокруг стоят несколько мужчин и оценивающе разглядывают его — перед тем, как овладеть им. Пауль — святой Себастьян — кричит, но постепенно крик его стихает.

Бохум, причал. Ночь.

Галлюцинации проходят, Пауль смеется.

О д и н и з п а р н е й. Этот пьяный говнюк еще и веселится.

Д р у г о й п а р е н ь. А ну дай ему, чтоб заткнулся!

Пауль смеется так, словно впервые почувствовал себя живым человеком.

Берлин, дом Лу. День

Лу входит в комнату. На ее лице застыло выражение тревоги. Она снимает пальто и направляется к Карлу, который садится за стол завтракать. Карл принимается за еду. Лу набрасывается на него.

Л у. Ты знал, что Фриц попал в клинику. Знал и ничего мне не сказал. (Заламывает руки.)

К а р л (серьезно смотрит на нее). Я знал... да, но не хотел причинять тебе боль. Впрочем, ты права, этого нельзя скрыть. Поэтому я должен сообщить тебе еще кое-что. Вот уже неделю я не решаюсь рассказать тебе об этом.

Лу с возрастающей тревогой наблюдает за ним.

К а р л. Пришло известие. Письмо от брата Пауля.

Лу смотрит на Карла, пытаясь догадаться, о чем пойдет речь. Она не понимает, что останавливает Карла.

К а р л. Пауль... умер.

Лу молчит. Похоже, она не верит его словам.

К а р л. Его вытащили из воды... и кажется...

Лу опирается о стол — известие повергает ее в ужас. Карл смотрит на нее.

Л у. Продолжай.

К а р л (*вставая из-за стола*). Говорят, что он утонул.

Л у. Нет... нет...

К а р л. Возможно, они ошибаются. В таких случаях легко ошибиться.

Лу больше не слушает его. словно сомнамбула, она делает несколько шагов.

Л у (*бормочет*). С тех пор я так и не видела его. А я могла...

К а р л. Однажды Пауль приходил сюда... к тебе...

Л у (*оборачивается*). И ты мне ничего не сказал!

К а р л. Ты была в отъезде... как обычно. Я подумал, что для тебя это не важно.

Л у (*ходит взад и вперед, закрыв лицо руками, и бормочет*). Пауль, Пауль, Пауль, Пауль. (*Стискивает пальцы, словно хочет сломать их*). Друг, друг, друг... Мой, мой, мой... Пауль, Пауль, Пауль...

Кажется, Лу никогда не прекратит этот жалобный стон, звучащий как заунывная молитва. Потрясенная, она зовет друга, беспрестанно повторяя его имя. Таким образом она пытается воскресить в памяти его образ.

Берлин, дом профессора Штауденмайера

Карл и Лу входят в дом профессора. Величественный дворецкий средних лет по имени Клаус берет у них пальто.

К л а у с. Профессор ждет только вас. Все остальные уже собрались.

Лу и Карла вводят в большую роскошную гостиную, обставленную в стиле XVIII века. Штауденмайер в длинном халате полулежит в кресле-шезлонге. Он с улыбкой протягивает руки навстречу Лу и Карлу.

Остальные гости, всего семь человек, стоят здесь же и переговариваются вполголоса. Все они люди средних лет. В углу гостиной расположился небольшой оркестр.

Ш т а у д е н м а й е р. Можно начинать: я уже чувствую, что погружаюсь. Клаус! Свет!

Клаус гасит все светильники, кроме свечей возле нот оркестрантов. Воцаряется полумрак. Приглашенные рассаживаются полукругом вокруг профессора на расставленные заранее стулья.

Ш т а у д е н м а й е р. Госпожа Андреас, вы у нас первый раз? Держите меня за руку. Сосредоточьтесь, вам понадобятся силы.

К л а у с. Образуйте цепочку!

Присутствующие берут друг друга за руки крест накрест. Одной рукой Лу держит за руку профессора.

К л а у с. Музыка!

Оркестр начинает исполнять мелодию из оперы Вебера «Вольный стрелок». Штауденмайер, который вот уже некоторое время лежит с закрытыми глазами, неожиданно вздрагивает. Карл смотрит на Лу, желая приободрить ее.

К л а у с. Транс!

Музыка прекращается. Клаус, обращаясь к своему хозяину, неожиданно называет его женским именем.

К л а у с. Добрый вечер, Сюзанна. Могу я напомнить тебе о твоём обещании?

Ш т а у д е н м а й е р. Да.

К л а у с. Сегодня вечером не шали. Не надувай губки. В прошлый раз ты обещала нам кого-нибудь показать. Прости, я хотел сказать «вызвать видение», фигуру какого-нибудь покойника. Ты не забыла?

Ш т а у д е н м а й е р (*выдыхает*). Нет.

К л а у с. Кто из вас, господа, хочет кого-нибудь вызвать?

Наступает напряженная тишина. Все молчат. Лу охватывает лихорадочное возбуждение.

Л у. Я хотела бы увидеть моего друга Пауля Рее.

Среди присутствующих только Карл был знаком с Паулем, поэтому его одного взволновала ее просьба.

К л а у с. Хорошо. Ты правильно расслышала? Уверена, что сможешь вызвать его?

Штауденмайер кивает в знак согласия. Он дергается, изгибается и наконец впадает в глубокий транс. Лу с трудом удерживает его руку. Движения медиума таковы, словно он пытается избавиться от чего-то, что находится у него внутри. Все присутствующие пребывают в жесточайшем напряжении. В какой-то момент, после яростных судорог, Штауденмайер затихает и больше не двигается. Неожиданно слышится изумленный голос Карла: «Пауль Рее!» Лу поднимает глаза и видит: в глубине комнаты стоит Пауль и исполненным нежности взглядом смотрит на нее. Лу страшно взволнована, ее тело сотрясается от беззвучных рыданий. Голосом, напоминающим дуновение ветра, Пауль говорит Лу: «Как только я понял, что всегда мечтал быть женщиной, хотел, чтобы меня постоянно трахали, я сразу повеселел. Передай это Фрицу». Пауль с издевкой усмехается. Мгновение они с Лу смотрят друг на друга. Им этот миг кажется вечностью. Присутствующие в ужасе — они не знают, как им следует вести себя.

Тишину нарушает жуткий хрип Штауденмайера. Пауль исчезает. Лу громко смеется, но, судя по молчаливому осуждению присутствующих, слишком наигранно. Карл сбивчиво извиняется и уводит жену.

Клаус подает пальто.

К а р л. Поблагодари профессора от нашего имени.

К л а у с. Как только он поднимется со «дна».

К а р л. Со «дна»?

К л а у с. А как вы считаете, куда ему пришлось отправиться, чтобы откопать этого вашего Пауля?

По телу Карла пробегает дрожь. Лу не слушает, о чем они говорят. Она сидит в кресле у входа, погруженная в собственные мысли. Карл берет ее под руку и выводит на улицу.

Наумбург. Улица, день

Уже знакомый нам Наумбург и дом матери Фрица. Мать ведет Фрица за руку, словно малыша. Перед ступенькой она останавливается.

М а т ь. Осторожно, Фриц. Молодец!

Фрицу удалось преодолеть ступеньку.

Наумбург, дом матери Фрица. День

Мать отводит Фрица в гостиную. Там сидят две женщины и молоденькая девушка. Они пьют чай вместе с Элизабет.

Э л и з а б е т. А вот и ты, мама! Это госпожа Пиндер и госпожа Флик. (Указывает на девушку.)

М а т ь. Минуточку, сейчас я к вам присоединюсь.

Мать отводит Фрица в кабинет, смежный с гостиной, подходит к фортепьяно и берет несколько аккордов. Фриц, остановившийся было на пороге, приближается к фортепьяно и, стоя, пробегает пальцами по клавишам. Тогда мать почти насильно сажает сына за инструмент и некоторое время наблюдает за ним: он увлеченно импровизирует. Затем она возвращается в гостиную.

М а т ь. Пока мы слышим, как он играет, мы можем за него не беспокоиться.

Лу едет в карете. Завидев знакомый дом, она приказывает извозчику остановиться. Выйдя из кареты, она идет к дому. До нее доносится игра Фрица. Лу останавливается и слушает. Затем, вместо того, чтобы воспользоваться главным входом, она сворачивает за угол.

Внезапно на пороге кабинета появляется Лу. Она смотрит на играющего Фрица и улыбается.

Флэшбэк: Наумбург, берег Зааля. День

Фриц гонится за Лу по илистому берегу Зааля. Фриц так весел и возбужден, что напоминает одержимого. Он дразнит Лу.

Ф р и ц. Сейчас я тебя догоню!

Лу. А вот и нет!

Он гонится за ней, ловит и ехидно хихикает.

Фриц. А сейчас я заставлю тебя за мной побегать! А ну-ка, беги за мной, зверюга ты такая!

Лу. Сам ты зверюга!

Разгневанная Лу набрасывается на него, а он, смеясь, убегает и прыгает в воду. Стоя на берегу, Лу смеется.

Фриц. Где же твоя кровожадность Лу?

У Фрица припадок буйного веселья. Он принимается обзывать Лу. Разъяренная Лу дает ему пощечину, а он в ответ смеется и царапает ее. Подскочив к нему, Лу также изо всех сил кусает и царапает его. Фриц продолжает задирать ее. И вот уже они, словно два зверя, возятся в грязной воде, возбуждаясь все больше и больше...

Наумбург, кабинет и первый этаж. День

При этом воспоминании Лу прикусывает губу. Она пристально смотрит на Фрица, словно желая передать ему ту силу, которую он внушил ей. Она подходит к нему поближе, наклоняет голову и заглядывает ему в глаза.

Лу. Скоро кончится год, Фриц, и наступит новый век. Ты знаешь об этом? *(Целует его, а потом ласково шепчет.)* Грядет наш век, Фриц!

Фриц улыбается, невинно, как младенец.

На пороге появляется Элизабет. Услышав, что брат перестал играть, она пришла узнать, в чем дело. Увидев сидящую рядом с Фрицем Лу, она застывает, словно каменное изваяние. От удивления она даже лишается дара речи, однако быстро берет себя в руки.

Элизабет. Немедленно покиньте этот дом.

Фриц, словно рассерженный ребенок, бьет кулаком по клавишам. Прибегает испуганная мать, за ней следуют приглашенные на чай женщины.

Между тем Лу подходит к Фрицу, берет его за руку, и он успокаивается.

Мать. Дамочка или как вас, сударыня, прошу вас уйти.

Улыбаясь, Лу бросает прощальный взгляд на Фрица, поворачивается на каблуках и направляется к выходу. Элизабет провожает ее, чтобы запереть за ней дверь.

Элизабет. Не потерплю евреев в моем доме!

Лу стоит на пороге.

Лу *(любезным тоном обращается к Элизабет)*. Слышите, что играет Фриц? Эту музыку написал еврей.

Действительно Фриц исполняет отрывок из Мендельсона. Единственный аргумент Элизабет — это захлопнуть дверь перед носом Лу. Лу по-прежнему невозмутима. Сделав несколько шагов, она оборачивается, смотрит на окна гостиной, откуда доносится музыка, и, улыбаясь, направляется к карете. Садясь в карету, она дрожит от холода. Чтобы согреться она протягивает руки молодому человеку, ожидающему в карете. Он моложе Лу и влюблен в нее. Карета трогается. Лу высовывается из окошка и, загадочно улыбаясь, смотрит на дом матери Фрица.

Перевод Е. Морозовой

It is easier in the pack!

Conversations with young directors, graduates from VGIK and High Courses of film directors and script-writers, participants and winners of Students' Film competition St Anna.

Zara Abdullayeva

«It is not Chekhov»

Review of Vasily Pichul's SKIES BRILLIANT (Russia — France).

Lydia Maslova

For 70 grand bucks

Review of Brian Helgeland's PAYBACK (USA).

Valentin Eshpai

Sleepless in New York

Review of Nora Ephron's YOU'VE GOT MAIL (USA).

Sergei Anashkin

Beneficial ritual

Review of Jumshed Usmanov and Min Buong Khun's FLIGHT OF A BEE (Tadjikistan — South Korea).

Natalya Sirivlya

Aksuat: ten years later

Review of Serik Aprymov's AKSUAT (Khazakhstan — Japan).

Victor Matizen

Was there a boy?

Review of Aktan Abdykalykov's BESHKEMPIR (Kyrgyzstan — France).

Olga Gornostayeva

Absolutely from Russia

Review of Vladimir Kobrin's ABSOLUTELY FROM NOTHING (Russia).

Victor Matizen

Seven years ex aequo

Review of Sergei Miroshnichenko's FOURTEEN YEARS OLD. BORN IN USSR (Gr Britain).

Valentin Chernykh

A night nurse

Reflections of a script-writer on modern technologies of survival.

Andrei Turkov

To be continued

Young generation of Russian writers and poets thru the eyes of a noted critic.

Olga Marsheva

Johnny Depp. Wino — forever

Portrayal of one of the most mysterious American actors.

Larisa Malyukova

Films, that were constructed by Bronzit

Outline of an animator Konstantin Bronzit.

Igor Sukmanov

Cannes won over Russian Oscar

Reflections on Russia's national prize NIKA and cinema politics against background of Oscar and other traditional awards.

Natalya Samutina

This music is too beautiful

Image of Europe in European films.

Alexandre Novikov:

«VGIK works...»

Daya Smirnova:

«Folks, we have changed»

Interview with rector of VGIK Alexandre Novikov and an article about directors' workshop of Vladimir Khotinenko. Towards 80-th anniversary of VGIK.

Yury Norstein

Snow on the grass

Excerpts from a book on theory and practice of animation.

Michael Haneke

Violence shouldn't be pleasant in use

Conversation about FUNNY GAMES and other projects.

Sergei Fomin

TV between taste and style

Survey of June's TV programmes.

Neal Gabler

An empire of their own

Fragments from the book.

Armen Medvedev

About cinema only

Next instalment.

Liliana Kavani, Franco Arcalli, Italo Moscati

Beyond good and evil

Next instalment of the script about Nietzsche.

16
7 ОКТ 1999

20517

"Российская
книжная палата"
1999 г.
Обязательный
экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Государственный комитет РФ
по кинематографии (Госкино России),
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей

Зам. главного редактора Лев Карахан

Ответственный секретарь Лариса Калгатина

Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган,
Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина,
Наталья Сириля, Елена Стишова, Нина Цыркун,
Галина Элькина, Светлана Ярошевская

Художественное оформление: Дмитрий Демский

Компьютерная верстка: Людмила Мишунина, Ирина Николаева

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9

Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272

www.kinoart.ru

Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева

e-mail: kinoart@glasnet.ru

Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет

Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 17.07.99. Подп. к печати 18.08.99

Формат бумаги 70 x 100^{1/16}

Бумага офсетная № 1

Гарнитура Ньютон. Печать офсетная

Печ. л. 11,25. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,11

Заказ 174. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать».

В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!

You can subscribe to our journal through:

АО «Mezhdunarodnaya kniga»

Bol'shaya Yakimanka st. 39

117049 Moscow, Russia

Tel. (095) 238-4967

Fax (095) 238-4634

Other: «East view publications, inc.»

3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA

Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931

Toll-free in the USA: 1-800-477-1005

Our address:

Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia

Tel. (095) 151-5651, 151-6721

Fax (095) 151-0272

www.kinoart.ru

e-mail: kinoart@glasnet.ru

© Журнал «Искусство кино», 1999

Библиотечная подписка на журнал
осуществляется при поддержке
института «Открытое общество»



«Вам письмо»

Режиссер Нора Эфрон

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

ИСКУССТВО
И ЦИФР

Индекс 70402

Статьи З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Ю.АРАБОВА, И.БАГРАТИОН-МУХРАНЕЛИ,
Д.БЫКОВА, И.ЗОЛОТУССКОГО, Л.КАЛГАТИНОЙ, Л.КАРАХАНА,
С.КУЗНЕЦОВА, В.КУРБАТОВА, В.ЛЕВАШОВА, И.МАНЦОВА,
В.МИХАЛКОВИЧА, Ю.ПАНКРАТОВОЙ, А.ПЛАХОВА, Е.СТИШОВОЙ,
М.ТРОФИМЕНКОВА, А.ТУРКОВА, М.ТУРОВСКОЙ, В.ЧЕРНЫХА

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Сростки — юбилей В.М.Шукшина

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«МОЛОХ» Александра Сокурова
«УМИРАТЬ ЛЕГКО» Александра Хвана
«МАТРИЦА» Энди и Лэрри Вачовски
«ЧАСТНЫЕ ХРОНИКИ. МОНОЛОГ» Виталия Манского

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ТАКЕШИ КИТАНО
СЕРГЕЙ ЮРИЗДИЦКИЙ
АЛЕН РЕНЕ
ВЛАДИСЛАВ СТАРЕВИЧ

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Оберхаузен-99
«Золотой витязь»-99
ТВ как шизофрения
Документальные дебюты

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ДЭВИД КРОНЕНБЕРГ

В РУБРИКЕ «MEDIA»

ТВ — мертвый сезон

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Н.Морозова. Воспоминания о Ю.Дунском и В.Фриде
М.Мамардашвили — Н.Эйдельман. Лекция на Высших
режиссерских курсах
Воспоминания Армена Медведева
Жан Жене: подпольное кино
Нил Гэблер. Голливудизм
Джон Бакстер. Стэнли Кубрик